Sana'a University Journal of Human Sciences
مجلة جامعة صنعاء للعلوم الإنسانية
Vol. 3 | No. 6 | Page 175 – 205 | 2024
https://journals.su.edu.ye/index.php/jhs
ISSN : 2958-8677

تشكلات الصورة الرحلية في رواية (شاهد من إشبيلية) لمنى التميمي

The Construction of the Travel Image in Mona Al-Tamimi's Novel "A Witness from Seville"

محمد بن ظافر القحطاني

باحث– قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الملك خالد بأبها– المملكة العربية السعودية

Muhammad bin Dhafer Al-Qahtani

Researcher -Department of Arabic Language and Literature
King Khalid University in Abha - Kingdom of Saudi Arabia

عبد القوي علي صالح العفيري

باحث –قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الملك خالد بأبها– المملكة العربية السعودية

جامعة ذمار– اليمن

Abdul Qawi Ali Saleh Al-Afeiri

Researcher - Department of Arabic Language and Literature
King Khalid University in Abha - Kingdom of Saudi Arabia
Dhamar University - Yemen.

الملخص:

يَسعى هذا البحث إلى رصد تشكلات الصورة الرحلية في رواية (شاهد من إشبيلية) لمنى التميمي؛ لدراسة طبيعتها والتعريف بأنماطها ودلالاتها في النص، فضلا عن الوقوف عند تقنياتها وجمالياتها، وقد تكونت الدراسة من مقدمة ومبحثين، الأول: أنماط الصورة الرحلية، والثاني: جماليات الصورة الرحلية، واستفادت معالجتها من بعض إجراءات البنيوية والسيميائية وبعض المناهج الأخرى في حدود ما يستجيب لذلك النص المدروس، وتوصل البحث إلى عدد من النتائج، لعل من أهمها: أن الصورة الرحلية لم تقف عند المستوى الحركي الوصفي المباشر فحسب، بل توغلت في العمق الرحلي؛ لترصد شيئا من خفايا النفس وطبيعتها في التعاطي مع الآخر، إضافة إلى الكشف عن جوانب اجتماعية وثقافية.

الكلمات المفتاحية: الصورة الرحلية، شخصية الرحلة، التوتر، المكان، الزمن.

Abstract:

This study aims to analyze the construction of the travel image in the novel Witness from Seville" by Mona Al-Tamimi. It endeavors to explore the nature of this image, delineate its patterns and connotations within the text, and examine its associated techniques and aesthetics. The research is organized into an introduction and two chapters: the first focusing on the patterns of the travel image and the second on its aesthetics. The analysis employs various structural and semiotic methodologies, alongside additional approaches that are pertinent to the text under investigation. The findings of this research reveal several significant insights, notably that the travel image transcends mere kinetic description. It delves into deeper dimensions of travel, illuminating aspects of the human psyche and its interactions with the 'other,' while also unveiling various social and cultural contexts

Keywords: travel image, travel character, tension, place, time.

المقدمة

يلحظ الدارس للرواية –بصورة عامة– أنها لا تخلو من الصورة الرحلية؛ لأن الرواية من حيث طبيعتها السردية تفضي إلى تلك الصورة بشكل أو بآخر؛ فحركة الشخوص في الرواية والتعبير عمّا تلحظه في تنقلاتها المكانية ينم عن تلك الصورة.

وفي الآونة الأخيرة من النتاج الروائي نلحظ انفتاحا معرفيا وفنيا وجماليا على الأدب الرحلي؛ فقد وجد بعض الكتَّاب في الرحلات مادة خصبة للسرد (عبيد: هناك في شيكاغو...)، ومن تلك الروايات رواية "شاهد من إشبيلية، لمنى التميمي"؛ إذ تشكِّل الصورة الرحلية بنيتها الفاعلة، ومنها تشكَّل النص، وتجلت خارطته الرحلية بفضاءاتها المتنوعة وتفاصيلها الدقيقة. وضمن هذا الإطار تأتي مشكلة البحث المتمثلة بعدد من التساؤلات، منها:

- كيف تَجلّت الصورة الرحلية في رواية شاهد من إشبيلية؟
- ما الطريقة التي أنتهجها النص في سرد خط الرحلة في الرواية؟
- ما مرجعيات الصورة الرحلية في الرواية؟

- ما الجماليات التي اتسمت بها الصورة الرحلية في الرواية؟

وتأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تتلبث عند ظاهرة بارزة في النص الرحلي؛ فالصورة التي تتشكل ذهنيا، تكاد توازي الصورة الملتقطة في الواقع الرحلي؛ فبواسطتها تتجلى طبيعة الرحلة وتفاصيلها، وتصير عناصر السرد الأخرى من مكان وزمان وحوار وأحداث ضمن مكوناتها البنيوية وعلامات دالة على معانٍ متعددة لها؛ ما يجعلها جديرة بالتناول.

وتهدف الدراسة إلى الكشف عن طبيعة الصورة الرحلية في رواية " شاهد من إشبيلية "، والوقوف عند تشكلاتها وخصائصها السردية والجمالية.

أما عن الدراسات السابقة ففي حدود علم الباحثين أن الصورة الرحلية في النص الروائي "شاهد من إشبيلية " لـ(منى التميمي) لم تدرس، كما أن الرواية ذاتها لم تنل حقها في الدرس والتحليل، فما كُتب عنها جاء وفق تصورات انطباعية بعيدة عن دراستنا.

وتناولت الدراسة الصورة الرحلية في مبحثين بعد المقدمة والتمهيد، وهما: (أنماط الصورة الرحلية، وجماليات الصورة الرحلية، ثم الخاتمة والنتائج).

وعن الإطار المنهجي فقد اتخذت الدراسة من إجراءات الدراسات البنيوية والسيميائية طريقا لها، مع الإفادة من المناهج الأخرى وفق ما يستجيب للنص المدروس.

التمـــــــهيد:

يعد مفهوم الصورة من المفاهيم الواسعة، وذلك لسعة تداول هذا المصطلح؛ فقد أطلق على العصر الذي نعيش فيه عصر الصورة (دوبريه: 5)؛ لأن" الإنسان يعيش بالصور" (باشلار: 11)، والصورة لا تقتصر في حضورها على السينما والتلفزيون والإعلام بمختلف أنواعه فحسب، بل قد نجدها في الشعر وفق ما يعرف في الدراسات النقدية بالصورة الشعرية المستوحاة من المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية (عوض، 1992:39)، وبفعل علاقتها الوثيقة بالأدب بمختلف أنواعه استطاعت أن تخترق ميدان الرواية؛ فأغلب الأعمال الروائية لم تخل من الصورة، ويعود ذلك إلى أن شخوصها متحركة تجوب أماكن متعددة داخل النص.

إن الصورة من حيث التعريف اللغوي تأتي بمعنى الشكل أو النوع أو الصفة (ابن منظور: 492/2)، والصورة في كلام العرب تدل على معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، والصورة شبيه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصيل أو أبرز ما في هذه الملامح (جبور: 1984: 159)؛ فالصورة يقصد بها على العموم الشكل المرئي المستوحى من التعبير اللغوي.

ومن المدلول اللغوي لكلمة "صورة" تجلى المفهوم الأدبي؛ فهي في أبسط تعريف لها "تعبير عن حالة أو حدث، وهي– أيضا – لوحة مؤلفة من كلمات أو مقطوعة وصفية في الظاهر" (روز: 1991م، ص90)؛ فعلاقة الصورة اللغوية بالواقع تكون علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي (قدور: 2007، ص24)، مع أن لغة الفن – عموما– لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة فحسب، وإنما بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار يطلق عليها اسم الصورة (إبراهيم:2007:17).

ومفهوم الصورة في الرواية يستصحب هذا المفهوم العام للصورة الأدبية، إنها صوغ لساني

مخصوص يقدِّم المعاني ويمثلها تمثيلًا جديدًا أو مبتكرًا بما يحيلها إلى صورة مرئية (إبراهيم:1994: 3)، إلا أنه يأخذ منحىً آخر؛ فهي – بحسب رأي بعض الباحثين – تختلف عن الصورة الشعرية والتشكيلية والسينمائية والدرامية، أي: أن الصورة الروائية " صورة لغوية تخييلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد وتتفاعل مع مجموعة من المكونات السردية"(حمداوي: https://www.alukah.net/literature_language/0/74679)

إن الصورة في رواية "شاهد من إشبيلية" متعددة الأبعاد؛ لأنها تتشكل وفقا للمتخيل الرحلي، بوصفه مصدرًا مهمًا للكاتب في بناء صوره؛ فقد " تتجلّى الصورة عن طريق التعبير الحسي: حركة، ألوان، خطوط..." (روز: 1991:92)، وهو ما يمكن رصده من فضاءات الرحلة وطقوسها الماثلة في فقرات السرد، مما يعكس وظيفة الصورة؛ لأن " اللغة المرئية تمتلك إمكانات لتقريب المعنى لتحقيق التكامل الضمني (إبراهيم، 2007:17).

إنّ الصورة الرحلية متسعة ومتشعبة في مكوّناتها وإيحاءاتها سواء كانت كلمة أم صوت، أم حركة، أم لون...إلخ (علي:1997: 87،88) إلا أن تناولها في رواية "شاهد من إشبيلية" سيكون محكومًا برصد تشكلاتها وجمالياتها المتجلية في النص.

المبحث الأول

أنماط الصورة الرحلية

تمثل الرحلة بلوازمها من مكان وزمان وطقوس مادة خصبة لصياغة النص الروائي، فتتشكل صور النص بواسطتها، وقد اتكأت رواية "شاهد من إشبيلية" على المتخيل الرحلي في بنائها، ونقلت تفاصيل ووقائع الرحلة المتخيلة التي قام بها (مالك الإشبيلي) بدءًا بـ(مكة) وانتهاءً بعودته إلى إشبيلية ومنها إلى قرطبة، وبيّنت الصورة مشاهد ومواقف على مستوى الموضوع والبناء.

أولًا: تشكلات الصورة على مستوى الموضوع:

تقوم الرحلة على الانتقال من مكان إلى آخر على المستوى الحقيقي أو المتخيل، وذلك الانتقال يتيح للمرتحِل مشاهدة ما لم يشاهده من قبل، ويلاحظ ما لا يكون في تجربته أو سابق خبرته، فيحضر الفضاء الرحليّ بكل مكوناته المكانية والزمانية والبشرية، ومن هنا فالصورة الرحلية متعددة ومتشعبة بين ما هو فني وما هو موضوعي، ويظهر ذلك في الرواية فيما يأتي:

أ- الصورة الاجتماعية:

إن المتأمل للصورة الرحلية في سياقها الاجتماعي يلحظ أن ثمة رصدًا متنوعًا للطابع الاجتماعي جاء بعدة صور، منها:

1ـ صورة المرأة:

كان للمرأة حضور في النص الروائي الرحلي؛ غذ أخذ حضورها مسارًا مجسدًا لقضية جوهرية تتمثل بميراث المرأة؛ إذ يطالعنا النص بصورة المرأة التي استأثرت بميراث واسع دلت عليه إشارة النص التي أفصحت عن هدف الرحلة (الرواية: 10)، فضلا عن فضاء العمل بلوازمه من عمال ودفاتر...(الرواية: 20)، وتتمثل بشخصية (العمة). اللافت – وفق الصورة الافتراضية المتعلقة بالميراث – أنها وإن أظهرت حقا من حقوق المرأة حين تحصل المرأة على ميراثها بعد الزوج، فهي

لم تخل من إيحاء خفي يبوح بأن القَدَر هو من ساق لها ذلك الميراث بمعزل عن المجتمع وقناعاته بدلالة المهمة التي أوكلت إلى شخصية (مالك)؛ لأنها مثلت دافعا للرحلة؛ إذ تتلخص بفضح ممارسات المكر والخداع التي جاءت بفعل النظرة الاجتماعية للمرأة بوصفها – بحسب الثقافة المجتمعية – كائنًا ضعيفًا، فكانت دوافع الرحلة تمثل على مستوى البناء السردي علامة قصدية دالة على النظرة الاجتماعية تجاه المرأة وحقها في الميراث، فضلا عن القيود التي تكبل المرأة في العمل.

وتأتي الصورة القائمة على المكر والتسلط المستوحاة من المشهد الذي جمع بين الشخصية المحورية (مالك) وعمال البستان للإيحاء بمسخ القيم، وكأنها جاءت لتوثق مآسي الظلم والحرمان، التي تتعرض له المرأة، وعلى الرغم من أن فضاء الصورة قد أجلى معاناة ممتدة تجاه شخصية المرأة، مما يكرس الثقافة المجتمعية التي تجمع على ضعفها، فإن النص يوحي بالتقاليد المتبعة التي تحد من حركة المرأة ووظيفتها، وهي إشارة تلامس طبيعة المرأة (كأنثى) في الواقع الاجتماعي فشخصية (العمَّة) في مشهد الرحلة ظلت كما هي؛ لأن المعالجة التي تمت اقتصرت على سعي الشخصية المحورية (مالك) للتخلص من العمال الذين مارسوا الابتزاز والتسلط؛ ما يجعل الدور الذي قامت به شخصية الرحلة من المعالجات المؤقتة، وهو إيحاء دال على أن الصورة التي رصدت قضية المرأة لن تنتهي، فما قامت به الشخصية الرحلية من معالجات ستكون مؤقتة سرعان ما تعود بعد مغادرتها.

2- الثأر:

يمثل الواقع بتفاصيله الاجتماعية –بما فيها ظاهرة الثأر– رافدًا مهما للنص الروائي الرحلي؛ لأن الرحلة تمثل تجربة حقيقية أو متخيلة يقدمها الرحالة لما شاهده وما عايشه في رحلته، ومنها: إظهار الصراع عبر أنساقه الاجتماعية والسياسية والدينية (شرايطية، 2018: 242).

إن الصورة الرحلية في الرواية لم تخل من الاستحضار الذهني للثأر، حين تتزاحم في مخيلة الشخصية الرحلية جملة من الهواجس المتوقعة لإعاقة الرحلة، حين تقول: " الأرض ليست مسالمة مع أحد... قد تتشنج في لحظة ما، وتفاجئك بشياطينها، وتكبر الكارثة في نظرك حين تملك خنجرا لا تستطيع رفعه في وجه لص أو قاطع طريق... بعض القبائل الهائجة، ما زال الثأر يسيطر على أبنائها، فيجن جنونهم عندما يتذكرون الدماء" (الرواية: 51،52).

لم يعد الثأر في الفقرة السردية السابقة محكوما بنطاق إنساني ومكاني محدد، بل تجلى في هذه الصورة نقشا محفورا في ذاكرة الإنسان عند بعض القبائل، وهي إشارة إلى تتابع مخاوف الرحلة؛ إذ تعكس الصورة من خلال اتساع المكان المعادي (الأرض) عنصر المفاجأة وهو إيحاء باتساع رقعة الشر، وهنا نجد الصورة تسجل نبرات شعورية يائسة، التي اعتمد فيها على تجسيد الانكسار والهزيمة وهو ما تعززه مفردة (الخنجر) حين تعطلت دلالتها تجاه تلك القضية؛ مما فتح نافذة لمشاعر التوجس والخوف من القادم في مسار الرحلة.

3ـ صورة الأطعمة:

لا شك أن صور الأطعمة في الصورة الاجتماعية تتنوع بتنوع المكان الرحلي، ويخضع ذلك التنوع لطبيعة المجتمع وبيئته؛ ما يجعل من تصويرها نتيجة طبيعية لمقتضيات الرحلة؛ فصور الأطعمة المتمثلة بطبق الجراد المقلي بالزبدة والملح (الرواية: 44) لا تقتصر من حيث الوظيفة السردية على إبانة خصوصية المجتمع النجدي في المطعم بدلالة سطور السرد التي تفصح عنه فحسب، بل تُجْلِي مفارقة اجتماعية تقوم على ثنائية متضادة، فإذا كانت شخوص الرحلة المرافقة تُقبل على طبق الجراد بشراهة "تناول العامري طبقا وأخذ يلتهم الجراد..." (الرواية:44)، فإن شخصيتي الرحلة (مالك ورفيقه نجم) تنأى عن تلك الأطعمة "والله ما وضعته في فمي، حتى لو بعتموني في سوق النخاسة الذي يضج بالرقيق"(الرواية: 45).

اللافت أن صورة الأطعمة الواردة في السرد الرحلي لم تقتصر على إبراز الخصوصية الاجتماعية للمجتمع النجدي فحسب باعتبار الوقوف عند كل ما هو غير مألوف وغرائبي من الأمور المتوقعة في السرد الرحلي (الحضري: 1913: 23)، بل هناك إيحاء بالحالة الاقتصادية في حقب زمنية ممتدة حين يلجأ الناس لأطعمة معينة بدافع الترف أو العوز، وهو ما أفصحت عنه حالة المفاضلة بين الأطعمة " أنتم يا أهل أندلس لا قبل لكم بهذا الطعام، بل تحبذون الأطايب والحلويات، إنكم أهل ترف ورفاهة " (الرواية: 44).

ب – الصورة التاريخية:

تستند الصورة الرحلية في رواية (شاهد من إشبيلية) على أنقاض تاريخية، فمنها تشكلت بعض صور الرحلة؛ لأن " الماضي بالنسبة للأديب ليس زمنا منقضيا أوذكرى ميتة...، بل هو زمن يكتظ بالدلالة والتوتر ويظل قادرا على تقديم العون للكاتب جماليا " (المقالح، عبد العزيز:1974: 410).

ومن استقراء النص، تجلت الصورة التاريخية في عدة مواضع سردية للرحلة، بدءا بعنوان النص" شاهد من إشبيلية "، فالرواية ذات توجه تاريخي ظاهر منذ الاستهلال إلى الختام، غير أن النص قدم تصورا تخييليًا ينفي أن يكون صورة تاريخية محضة؛ إذ نجده يتخذ من التاريخ إطارا لسرد متخيله الرحلي الذي يلامس شخوص الرحلة الماثلة في الصيغة الملحقة بالعنوان (حكاية مالك بن غدير الإشبيلي وصاحبه نجم الدين)، وهو ما يحيلنا إلى صور حكائية تتعلق بشخوص الرحلة، أي: أنه يروي جانبا من قصة حياة شخصيتي الرحلة، في سياق الذاكرة التاريخية وفق ثنائية التاريخ العامر للحضارة الإسلامية في بلاد الأندلس، مقابل التاريخ المتهاوي في زمن السرد الرحلي المتخيل.

وتأتي أيقونة الغلاف التي شكلت مهادا أوليا للصور الرحلية لتضع المتلقي قبالة خارطة الرحلة، فصورة الرجل المتجلية على الغلاف وما رافقها من رسومات (الباب، والمناظر الخلفية، والملابس..) للدلالة على أن الرواية رحلية بإطار تاريخي، وأن السرد لن يخرج عن الصور الملتقطة

أثناء الرحلة، وأن حضور الصور التاريخية سيكون في حدود ضيقة مقارنة بالدلالات المتسربة من العنوان، وهو ما عززه التصدير الذي طالعنا في استهلال الرواية" بعض الدروب مغرية جدا، فيها الفرح والثقة والمفاجآت الجميلة، أما الطرق الوعرة فقد يضيع فيها سلام النفس" (الرواية: 7)؛ إذ نجد به (التصدير) تلميحات لمشاعر وانفعالات تخضع لطبيعة الرحلة زمانا ومكانا.

ويُلحظ أن تجليات الصورة التاريخية خضعت لخارطة الرحلة، أي: أن النص اعتمد على حركة الشخصية الرحلية، فكلما تجلى المكان الرحلي الذي يرتبط بذاكرة تاريخية استحضرت الشخصية الرحلية صور التاريخ المرتبطة به، كما نلحظه في هذه الصورة " كانت الكوفة في العصر الأموي مصدرا للنزاعات، بعد أن كانت مدينة الثقافات والعلوم..." (الرواية: 92).

تقدم لنا هذه الصورة التاريخية للمكان (الكوفة) إشارات تاريخية مقتضبة ليس في الوقوف عند تأسيسه وتسميته فحسب " يقال: إنها سميت بهذا الاسم لحمرة رمالها " (الرواية: 92)، بل إن حالة التحول التي تشع منها ثنائية (السلم / والحرب) تشعل جملة من التساؤلات؛ لن النص لم يقدم الصورة التاريخية المكتملة للمكان الرحلي (الكوفة)، وهو ما يتسق وطبيعة الشخصية الرحلية وهدفها، بعيدا عن هيمنة القراءة الأيديولوجية، فالصورة التاريخية تظللت بظلال القراءة التاريخية دون الانحياز إلى الآراء المتباينة تجاه الأحداث التاريخية التي وقعت في الماضي وإن تسربت انفعالات الشخصية الرحلية تجاه بعض الأحداث فقد يبوح بدوافع إنسانية جاءت وفق قاعدة التعايش والقبول بالآخر، وهو ما يتعزز بتوظيف صيغة الفعل المجهول(يُقال):" يقال إنها سميت بهذا الاسم...كانت الكوفة قاعدة عسكرية، ارتبط تأسيسها بعملية فتح العرب المسلمين العراق" (الرواية: 93)؛ ما يفتح مجالا لقراءات تاريخية متنوعة، زد على ذلك أن ثمة فقرات تلخص مضامين الصورة التاريخية وفق ثنائية قرائية تقوم على المآخذ والميزات، فإذا كانت بعض الصور تضع المتلقي عند بعض المآخذ على أحداث التاريخ في الماضي، فإن هناك صورا تشع بإيحاءات التطور والاستقرار" ازدهرت الكوفة في عهد بني أمية؛ إذ دمجت مع الحيرة حاضرة المناذرة، إن ازدهارها كان يرتسم على كل بقعة لها صلة بالإسلام، وهكذا فعلوا بالأندلس" (الرواية:94،95).

وتستحضر شخصية الرحلة صورا تاريخية متسلسلة مرتبطة بذاكرة المكان الرحلي (الموصل) فما أن تطوى الصورة التاريخية المرتبطة بالكوفة (العصر الأموي) إلا وتطالعنا صورة تاريخية أخرى تطل من المكان الرحلي الموصل في (العصر العباسي) " ثأر أهل الموصل حين حكم الوالي العباسي مدينتهم، فخربت بيوتها، واعتل أمرها، لكن الخليفة " السفاح" رحم أهل المدينة فعزل الوالي " (الرواية: 112). فالصورة التاريخية وإن كانت تشي بحالة مضطربة بدلالة الأفعال (خربت، اعتل) إلا أنها شكلت نافذة دلالية للتحول، دلت عليها صورة المكان مدينة (الموصل) في عهد الخلافة العباسية حين شهدت حركة إصلاح "فاتسعت أسواقها وطرقها وتحسنت خدماتها وارتقى اقتصادها، وبان ذلك في كل أمورها،

حتى زراعتها؛ فقد زانت طرقه بالأشجار" (الرواية:113).

وتشف الصورة الرحلية الواردة في هذا الموضع السردي" في الصباح سرنا نحو بغداد مدينة الخلفاء، شيدها الخليفة العباسي المنصور، وأطلق عليها مدينة السلام" (الرواية:103) عن قدرة النص التحكم بالصور التاريخية المستحضرة من وحي المكان؛ إذ تتجلى الصورة التاريخية في هذا الموضع السردي عبر حركة العبور الرحلي حين تطالعنا مدينة (بغداد)؛ ما يعني أن حضور الصورة التاريخية في سياق السرد كان مرهونا بمحطات الرحلة ووجهتها.

لقد تميزت الصورة التاريخية في الرواية بانسيابية سردية واضحة تخلو من التكلف في تصويرها بنائيًا، بل تشكلت من وحي المكان ذي الذاكرة التاريخية.

ج- الصورة الدينية:

من استقراء رحلة النص، نلحظ أن الصورة الدينية جاءت وفق مستويات متنوعة، فتارة تتجلى بطابع ذاتي داخلي، خصوصًا في المشاهد الرحلية التي تتسم بالرعب؛ فيكون حضورها لتخفيف التوترات التي تعصف بشخوص الرحلة، ومن ذلك: " أتاني الشيخ الزهري... فطلبت منه أن يدعو لقلبي أن يهدأ؛ فطمأنني بمودة قائلا: لا تخف، أنت بخير، هيا انزل عن فراشك، لأقرأ عليك بعضا من آيات الله... بدأ يقرأ، وبدأت أذوب مع ترنيمات صوته...انشرح صدري لقراءته، وبدت حروفه لي كصداح البلابل في أول الفجر... طمأنت قلبي وأشعرتني بسحر السلام حين يهبط على محيط يضج بالفوضى..."(الرواية: ص90) يتبين من توظيف الصورة الدينية السابقة أنها تكشف حالة اليقين العقدي التي تتسم بها الشخصية الرحلية، فكان من نتاج هذا اليقين حالة الانشراح النفسي الذي تلبست به الشخصية بدلالة التفاعل الروحي المستوحى من المكونات اللفظية للصورة، وهكذا توضح الصورة الوجه الحقيقي لمشاعر شخصية الرحلة (مالك) دينيًا، وهو أن تصير القراءة القرآنية نافذة للطمأنينة والشفاء، فمثل هذا التصوير الذي يعيد إلى الذهن ممارسات دينية تترجم معنى النص القرآني" ألا بذكر الله تطمئن القلوب"(الرعد:28) يختصر الكثير من جوانب الرحلة وطبيعتها في عملية إدراك شعوري يتظلل بظلال الدين بجوهره الصحيح.

ويبدو أن طبيعة الرحلة اقتضت توظيف الصورة الدينية بطابعها الواقعي، ففي بعض المشاهد الرحلية، يسوق النص بعضا من التجليات الدينية كزيارة بيت الله الحرام، وأداء الصلوات " صلى الجميع الفجر" (الرواية: 90) وقراءة الأذكار والدعاء، وصولا إلى زيارة بعض المساجد التاريخية في طريق الرحلة، وجميعها يشكل صورا متجاورة تسهم برسم أبعاد الصورة الرحلية.

ويتجلى المستوى الثاني للصورة الدينية عبر سياق دعوي يتفق ومعنى الآية: ((إن الدين عند الله الإسلام)) (آل عمران:19)، وتتمثل تلك الصورة، عبر أحد شخوص الرحلة المرافقة، بدءا بالاسم الذي اختير لها "عشتار" إذ يبوح الاسم باختلاف عقدي يدفع بالمتلقي لاستحضار معناه الأسطوري(علي: 1986: 107) وهو ما مهد لتشكل درامية الصورة الدينية في مسار الرحلة " وحين مررت على باب "اللخمي "سمعت صوتا

يتلو: الحمد لله رب العالمين، وحين أصغيت لذلك الهمس الجميل، فوالله لم يغب صدري عن مخارج الحروف عني. إنه "عشتار " يقرأ فاتحة الكتاب...رجعت إلى مكاني وجلست على فراشي، متعجبا، أليس "عشتار" نصرانيا؟ ما الذي يحدث إذن؟ (الرواية:136) تكشف الصورة الدينية عن مشاهد دينية افتراضية وقعت خارج النص، بدلالة الصورة السمعية الهامسة "إنه عشتار يقرأ فاتحة الكتاب" فهذا التجلي غير المتوقع يبوح بممارسات دينية وقعت في مسار الرحلة دون أن يصرح بها النص التي انتهت بتلك النتيجة (إسلام عشتار).

وفي سياق آخر تتجلى الصورة الدينية بطابع مختلف، يقترب مما يعرف بصراع الأديان، وهو ما ترجمته الصورة التي طالعتنا بها شخوص الرحلة في المكان الرحلي قرطبة " تظل عين اليهودي تراقبنا خاصة أن نجم الدين أصبح منذ ذلك الحوار المشؤوم، تحت البصر، لم أر أكثر من حقد يهودي على مسلم" (الرواية:211) نلحظ على المستوى البنائي للصورة، أنها تكشف عن تصورات عدائية متجذرة تعود جذورها للمعتقد الديني، تجلت صورتها من خلال حالة الضيق والترقب التي تجلت بها شخصية اليهودي "تظل عين اليهودي تراقبنا" الملاحظ أن اختلاف هذه الصورة عن سابقتها (معتقد عشتار وديانته النصرانية) تبوح بأكثر من معنى، وكأن الصورة في هذا الموضع بنيت وفق قناعة تفصح عن استحالة التعايش مع اليهود، كونها تشكلت في هذا الموضع بمعطيات تجارية "... فإذا بنا نسمع ضجة الناس في السوق...فإذا بي أرى "نجم الدين " وقد تحلق حوله الناس يصيحون به عند زاوية السوق، وبقرب أحد دكاكين الصاغة اليهود. جاء ابن "عامر" مثل طلقة مدفع، وجره من وسط الناس، فلحقت بهما/ ماذا فعلت؟ / لم أفعل شيئا والله، لكنهم سمعوني وأنا أسأل الصائغ اليهودي عن أوزان الذهب، وعن العمل معه. /هل تريد أن تعمل مع يهودي يبغض المسلمين يا نجم؟/لا ولكن ساورني فضولي وسألت لم أرتكب جرما.."(الرواية: 209) فتلك الصورة تناقش الخلفيات الدينية ودورها في إنتاج الإنسان فكرا وسلوكا، فحوار شخوص الرحلة يدل على تلك المضامين، ولعل الإيحاءات المستوحاة من صورة التجمهر في زاوية السوق تدل على ثقافة الكراهية التي جاءت بإملاءات عقدية.

وتظهر الصورة الدينية العلاقة المتشظية بين شخوص النص الرحلي (نجم الدين / اليهودي) لا للاختلاف العقدي (الديانة الإسلامية /الديانة اليهودية) فحسب، بل لممارسات تجارية تتضاد مع تعاليم الدين الإسلام والمتمثلة بممارسة (الربا) دل عليه الحوار المفسر للصورة " هنا يحتقر الناس المسلم الذي يعمل في مهن اليهود...وشعور المسلمين بنهم اليهود في جمع المال، وبإقراضه الناس مع الفوائد الكبيرة، جعلهم محط كراهية...؛ لذلك يكثر المرابون فيهم...وما كان قصد أولئك الناس الذين صاحوا بك، إلا ليقدموا لك النصيحة" الرواية:209).

د- **الصورة النفسية:**

1- **الحنين:**

شكلت صورة الحنين حضورا بارزا في النص الرحلي؛ فثمة جمل سردية منتشرة في النص أسهمت بتشكيل سلسلة من الصور وفق رؤية واقعية تتلون بلون

مشاعر البعد والفراق، فالصورة دال مطابق يمنح المعنى بمقدار البنية (المظفر: 1982:36،41)؛ إذ يحيلنا شعور الشخصية الرحلية (مالك) المفعم بحنين العودة بدلالة قولها: " تذكرت رؤياي أثناء مجيئي إلى هنا؛ إذ كان أبي يناديني بصوت حزين ويستعجلني أن أسير إليه "(الرواية: 16) "و الله لولا وفاة الوائلي لما فارقت تراب إشبيلية..."(الرواية: 101) إلى أكثر من معنى وفق ثنائيات متعددة، منها: الوصول /العودة، الجدب / الخصب، الإدراك/ التبلد، الفوضي /النظام، التوحش /الألفة... (الرواية: 91، 90) فمشاعر البعد التي انعكست على شخصية الرحلة(مالك) جاءت عبر صور ملتقطة تجلت نقطتها الأولى بضيق الشخصية الرحلية، وهو ما أفصح عنه قرار العودة، فضلا عن الإحساس بثقل الزمن لطي المسافات... وانتهاء بمحطة الرحلة الأخيرة وتوق العودة الجزئية لمسقط الرأس (إشبيلية).

تلك الإشارات وإن كانت تعكس صورا ملموسة في الواقع، فإنها تمثل إشارات رامزة تجسد واقعا مفقودا (تلاشي الحضارة الإسلامية في بلاد الأندلس)، ويبدو أن غياب الوعي بأخذ الدروس من الماضي التاريخي شكل هاجسا ملحا في مادة الصورة الرحلية، وهي الرسالة الأساس التي بنيت عليها الصورة مما أعطى مبررا لمشاعر البعد في واقع الصورة.

اللافت أن بعض صور الحنين جاءت في سياق التعالق بين ما هو عاطفي، كالإحساس بفراق الأهل، وبين ما هو اجتماعي وجغرافي، المتمثل بسلوكيات الآخر كما رصدته الصورة، مما ينم عن وعي فني حقق نوعا من الانسجام بين مكونات الصورة، فتجليات مشاعر البعد التي اكتوت بها شخصية الرحلة لم تكن وليدة الحدث الفاجع (موت الأب) الماثل في الصفحات الأولى للنص، فقد تجلت إرهاصات الحنين منذ لحظة الوصول، فحرارة الطقس وصحراويته، كان له الأثر في تشكيل الصورة، مما جعل المتلقي يبحث عما يضمره قرار الرحيل الذي تجلت معالمه في مسار العودة إلى إشبيلية.

لم يكن قرار الرحلة باختيار شخصية الرحلة (مالك)، وهو ما انعكس في البناء النفسي للصورة؛ إذ تحيل العلامات الوصفية المستوحاة من ملامح شخصية الرحلة ومنها، الشرود الذهني عن أداء الصلاة "...قضيت صلاتي..." والإعياء المتواصل" أدرك أن الحمى ستنزل ضيفا عليَّ ليلتي هذه..." (الرواية 90) بما ستؤول إليه الأمور رحليا كتخيل لحظات الوصول بعد غياب أحداثًا مرتقبة "سآنس بخالتي جميلة والدة نجم الدين، لكن شوقي لوالدي يحرك الوجع الأليم.." (الرواية: ص96)؛ ما يجعل المتلقي يستحضر قول "سوينسكي" " من الممكن حقا أن تعرض سياقات دلالية كبرى في شكل إيمائي؛ بحيث نستغني عن اللغة اللفظية... لتحقيق وظيفة دلالية تكميلية " (العبد: 2007:110).

وتقتنص الصورة مشهدا رحليا تجلت معالمه عبر الصورة المرئية لاستشراف المكان " كل ما أريده أن أصل إلى مسقط رأسي وأغادر إلى قرطبة للبحث عن فرصة عمل جيد"(الرواية: 101)، تلك الصورة وإن كانت في ظاهرها تبوح بنشوة العودة رحليا، فإنها سرعان ما تتبدد حين تتجدد حلقات الخيبة واليأس، وهو ما ألقى بظلال التوجس للبحث عما يضمره لم تتضح معالمه،

فهذا التوجس الرحلي مثل لافتة أضاءت تراجيديا الرحَّال حين تحاصره الهموم، أفصحت عنها الصورة الواردة في نهاية الرحلة وما تخللها من الإحساس بالحيرة والدهشة تجاه أحداث الرحلة، وهو إيحاء يجسد شلل الواقع المعاش بكل جوانبه اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا...إلخ؛ ما جعل المتلقي (القارئ) يدرك حسيا عمق الدمار النفسي للذات الرحلية (مالك).

وتبلور الصورة التي ظهرت بها شخصية الرحلة (مالك) لحظة العودة إلى إشبيلية حالة من اللبس؛ لأنها لم تستجب لتوقعات المتلقي باعتبار أن لحظة العودة ستكون المحطة الأخيرة لحط الرحال وهدوء الذات الرحلية، وهوما دل عليه السرد الرحلي حين فاجأ المتلقي باستمرار المكابدة "يجرحك شيء ما في صدرك حين تسمع شماتة النصارى وأنت تسير في الطرقات أو تمشي في الأسواق، كنت أحيانا أخبئ وجهي بلثامي وآخذ طريقا أخرى غير التي كنت أمشيها "(الرواية:177)، تلك الصورة تحمل ترميزات واخزة للذات الرحلية، فضلا عن البوح بحالة من المغامرة حين تتنازعها ثنائية الحياة أو الموت في مسار الرحلة كاستحضار الأحداث المأساوية التي ظلت تلاحقها (شخصية الرحلة).

ولم يغب عن صورة الحنين تلكم العودة المحزنة، حين تتحول الصورة التي طالعتنا بها (شخصية الرحلة) من حالة التفاؤل والأمل في العودة إلى حالة الإحباط والقنوط، حين يتلاشى حلم لقاء الأحبة (الأب) فتحولت محطة الرحلة إلى فضاء نفسي مفعم بالخراب (ينظر: الرواية: ص173).

2-المَرَض:

إن الوعي بطبيعة الرحلة والفضاء المكاني والزماني لها كان له الأثر في توظيف النص لعدد من الصور التي تنسجم مع فكرة النص وموضوعه، ومنها الصورة المرضية كونها من أبجديات الصورة الرحلية؛ إذ تطالعنا الصورة المرضية لشخوص الرحلة في أكثر من موضع سردي بدءًا بحالة الإعياء والتعب " والله ما شعرت بالتعب مثل هذا اليوم" (الرواية: ص64)، وما لحقها من أعراض كاضطرابات النوم..، وهي علامات قد تبدو طبيعية لاختلاف المكان والزمان وخصوصيتهما، فضلا عن عناء الرحلة وما يمكن توقعه من وحشة السفر ومخاوفه. لقد جاءت الصورة الصحية من خلال توظيفها في سياق الرحلة منسجمة مع مقتضيات الرحلة من حيث تأثيرها (نفسيا) على شخوص الرحلة، ومنها شخصية "اللخمي"، فألم الساق كحالة مرضية (الرواية: 117) لم تنحصر دلالتها في ظاهر النص عند عناء السفر فحسب، وذلك لما يتخلق منها من صور ارتدادية تعيق الرحلة مما يجسد مآسي الرحلة وآلامها، بل إنّ تلك الصورة تتحول إلى صورة إرشادية حين تجنح إلى التشخيص الملتبس للمرض بفعل العلامات الظاهرة "رأينا بقعة أقرب إلى السواد ليست بصغيرة... يا إلهي أخاف أنه الجذام يا رفاق "الرواية:117)؛ ما ينم عن وعي سردي قادر أن يمسك بالخيوط السردية كافة لفكرة النص وتشعباتها، فتجلت الصورة متشابكة البناء والدلالة، فعلى مستوى البناء نجد حوارًا إرشاديًا طرفاه (طبيب القافلة / نجم الدين) يتسق

والموقف" لا تهذوا بالجذام كثيرا. صحيح أن العلامات الداكنة والفاتحة، هي علامات خارجية، تتطور إذا لم يتم علاجها، والواضح الآن، إنما يتوجع منه صاحبكم، ذلك الصديد الذي تجمع منذ فترة طويلة، والدليل ارتفاع حرارته الآن" (الرواية: ص171)؛ لتتجسد الصورة حين يسوق سردًا وصفيًا لمرض الجذام ومسبباته وعلاماته (الرواية:ص120).

لم تأتِ الصورة السردية للمرض كما هو حال معظم النصوص الروائية الرحلية حين توظف أمراضًا عارضةً تعود مسبباتها لتغير المناخ والتضاريس، مما يجعل من تلاشيها من الأمور المتوقعة، بل إن الصورة هنا جاءت مختلفة، فكان للعلامات المرضية الملتبسة وظيفة سردية أسهمت بإثراء النص دلاليا؛ لأنها تقوم على ثنائيات (القلق، الطمأنينة / العزلة، الاندماج) فإذا كانت حالة الخوف والقلق قد استشرت في أوساط شخوص الرحلة بدلالة إرهاصات التخلي عن الرفيق بدافع الخوف " لقد قيل: فر من المجذوم، كما فرارك من الأسد " (الرواية ص119)، فإن صيغ الاسترجاع التي لامست الصورة المرضية القائمة على النمط التقليدي " هل وقعت على ساقك قبل هذا؟ نعم... سقطت على حجر كبير منذ شهور" (الرواية:119) مثلت انفراجة على المستوى النفسي لشخوص الرحلة حين تبددت هواجس القلق، وهو ما أفصحت عنه الصور اللاحقة منها: الصورة الحركية للرحلة " في الصباح سارات القافلة تترنح بأثقالها.." (الرواية: 121) حين تغلبت على العوائق التي اعترضتها بما فيها مضامين الصورة المرضية.

ثانيا: تشكلات الصورة الرحلية على مستوى البناء السردي:

يتضح من قراءة النص هيمنة العامل الواقعي في تشكل بنية الصورة الرحلية، وهو ما يمكن إدراكه في سير السرد المتتابع حين يساير حركة الشخصية الرحلية.

أ- الصورة الرحلية بين ثنائية(الاستقبال/ والتوديع):

لم يقتصر تصوير عواطف الاستقبال والتوديع على الشعر الغنائي حين صدح بها الكثير من الشعراء والفنانين (القصيدة الغنائية) فحسب، بل تعد تلك اللحظات (الاستقبال/الوداع) من الصور المتوقعة في النص الرحلي، أي: أنها من لوازم الرواية الرحلية؛ لأنهما (الاستقبال والوداع) نتاجًا طبيعيا يقترب من الصورة الوصفية للحياة، ولهذا لم تغب الصورة الملتقطة للحظات الاستقبال حين تتجلى صورة استقبال شخصية الرحلة " وصلنا إلى البيت، دخل زين " ليعلن عن قدومنا، فإذا بالزغاريد تسبق خطانا. عانقتني عمتي بكل مودة، وقد أشرقت عيناها بالدموع. كانت تقبلني وتحدثني في نفس الوقت..."(الرواية: ص12 – 13)؛ فمن تأمل الصورة نلحظ جنوحها للمفردات التي تتسق وطبيعة الشخصية المستقبلة (العمة)، وعلى الرغم من بساطة مفرداتها ونمطيتها الواقعية المفعمة بمشاعر الأنس والألفة، فإنها تنقل تفاصيل دقيقة؛ كونها تستبطن حالات نفسية لشخوص النص؛ فالصورة السمعية المستوحاة من الزغاريد تشي بحالة انتشاء لا حدود لها.

لقد ظلّت الصورة الرحلية القائمة على ثنائية الاستقبال والتوديع محكومةً بطبيعة المكان

والأحداث، فمن تأمل فقرات السرد الدالة على صورة الوداع بدءًا بالإفصاح عن موعد العودة "سأرحل عنك بعد غد، وأرجو أن تكوني بخير" (الرواية:39)، وانتهاء بلحظة قرار الرحيل "ودَّعنا عمتي وعانقت الصغيرتين بمودة، ووعدت أن أزورهن مرة أخرى قريبًا؛ لأطمئن عليهن، ولم يخل الأمر من نصائح عمتي المكللة بالدموع" (الرواية:41)، نلحظ نمطيتها(الصورة) لأنها مطابقة للواقع الرحلي وما يرافقه من مشاعر الحزن في لحظات الوداع، غير أنها لم تخل من إيحاءات زمنية متضادة، فالحلقة الزمنية الأولى قصيرة؛ لأن الصورة الزمنية للوداع تتصف بالسرعة باعتبار أن وجهة الرحلة (مكة) تقتضي –افتراضيًا – ترحيل صورة الوداع إلى موضع آخر في السرد الرحلي كأن تكون في الفصل الثاني من الرواية، ويبدو أن ثمة وعيا بتلك الثيمة الزمنية المتسارعة، فالتوتر الذي يجتاح الشخصية الرحلية من الداخل" لو كنت أملك قلب نجم وأغط في النوم لكنت ملك الأسفار"(الرواية: 41) قد يكون أحد التعليلات الدالة عليها؛ لأنها وإن اتسمت بالقصر في ظاهر النص، فإنها تخفي زمنا يتسم بالثقل، فمشاعر الحزن والألم هما المهيمنان على الحالة النفسية لشخصية الرحلة.

كما نلمح توقعات سردية متفرعة للصورة تنبثق من طبيعة الرحلة ومحطاتها المتنوعة، مما يجعل من صور الوداع المرتقبة في سياق التوقعات تتسم بالتشويق وإن كانت من الصور المألوفة.

إنّ القفز السردي المتمثل باستهلال الفصل الأول بحدث وصول القافلة " حطت القافلة..." (الرواية:9) يفضي إلى تساؤل عن غياب الصورة الرحلية الافتراضية (لحظة المجيء وما تتطلبه من توديع الأهل)، فالمتتبع لسردية الرحلة يلحظ غياب صورة الوداع بصورتها الواقعية، بل ثمة إيحاءات دلت عليها، وهو مايمكن رصده في الصورة الرحلية التي طالعتنا في الفصل الرابع "حين وصلت إلى داري في إشبيلية، وقفت أمام الباب كالغريب، فحس أبي قد خلا من البيت... كيف أدخل وأبي ليس هنا" (الرواية: 172)، فصورة الاستقبال هنا لم يعد لها ذلك المعنى البهيج الذي ألفناه في مشاهد رحلية سابقة، وهذا النزوع يعد مؤشرا دالا على معايشة مستمرة لانفعالات شخصية الرحلة (مالك)، فالصورة في النص لم تحتكم لمنطق الغياب وشغف العودة كما كان متوقعا، وإنما جاءت بصورة باهتة تعكس ذروة الإحساس بالتمزق الداخلي، وفي هذا الموضع يمكن التكهن بالصورة الافتراضية الغائبة (صورة الوداع) فما حالة التبلد والجمود المستوحاة من الجملة السردية (وقفت أمام الباب كالغريب...) إلا صورة ناطقة تترجم الصورة الغائبة (توديع الأب).

الملاحظ أن ثمة صورا للوداع مكررة، فصورة الوداع التي طالعتنا في موضع آخر في السرد ومنها:" حان موعد الرحيل الحزين، قطب أصحابي وجوههم، وتسمَّروا في لحظات التوديع" (الرواية:139) لم تختلف عن الصورة الأولى من حيث تجليات عواطف الفراق باستثناء طابعها العام، كون الأولى تتسم بالخصوصية، إلا أن ما تتميز به تلك الصورة أن ثمة توظيفًا فنيًا لطبيعة الرحلة وفضائها، فطابع العموم الذي اتسمت به صورة الوداع في هذا الموضع السردي، أفصح

عن حدث مرحَّل كان موضعه –افتراضيا – قبل لحظة الوداع؛ إذ يأتي حدث إشهار إسلام "عشتار" ليضفي على صورة الوداع جوًّا من المرح مما يخفف من وطأة الفراق، ولعل ترحيل الحدث يبوح بإيحاءات دلالية يمكن أن تفسر بقناعة تلامس أعماق شخصية "عشتار" أي إن الحدث الوارد في صورة الوداع بني على تأملات واستنتاجات جعلت من شخوص الرحلة نافذة لمعرفة جوهر الدين الصحيح كنتيجة طبيعية لمحطة الرحلة.

يُشارُ إلى أن صورة الوداع لم تتجل بنمط ثابت في التصوير، فثمة صور للوداع تتسم بجمود المشاعر بين شخوص الرحلة، فمن تأمل لحظات الفراق التي طالعتنا في هذه الصورة "نزل الشحاذون جميعا وأغلب الذين ارتدوا الملابس الداكنة اللون، إلى الجزيرة، لم يبق سوى مجموعات قليلة من العرب المغادرين إلى تونس" (الرواية: 168) نجدها باهتة جامدة تستجيب لوحي اللحظة (لحظة الفراق)، ولعل ذلك اللون الباهت للصورة يستجيب لطبيعة الرحلة كونها اتسمت بالرعب، فضلًا عن اختلاف الألسن الذي جعل من القطيعة نتيجة طبيعية، وكأنها مثلت لحظة انفراج في مسار الرحلة.

إن صور الوداع التي طالعتنا في النص جاءت بنمط سردي متعرج بين الصعود والهبوط والتجدد، فإذا كانت الصورتان السابقتان تتسمان بثنائية (الحرارة، والبرودة) في المشاعر مما يقربها مما ألمحنا إليه (الصعود والهبوط)، فإنا نجدها في هذا السياق تأخذ مسارًا سرديًا مختلفًا حين تلامس الوجدان بصورة أعمق؛ إذ نجد تلويناتها مفعمة بزفرات عاطفية تبدأ باللحظة الحسية "رحلوا عنا ووقفنا نحييهم وشجن موجع في صدورنا من فراقهم" (الرواية: 171)؛ ليعقبها أنين داخلي " وقد ملأت قلبي غصة مريرة" (الرواية: 171)؛ لتتوارد هواجس تصويرية تكتظ بالثنائيات مما يقربها من فلسفة الوداع " أصبح الفراق مثل بدعة سارية. خرافة القرن الذي نعيشه، لكن قسوتها زادت على المحبين والعاشقين، وأمست لا تفرق بين المخلصين والخونة، لا تروقني التناقضات، حين تقدم لي النتائج مبتورة، ولا سبيل إلى شفائها"(الرواية: 171، 172)، فعلى الرغم من التشويش المستوحى من حالات الوصف التي اقترنت بها(الصورة) حين وصفت بـ(البدعة السارية، خرافة القرن، الخونة) فإنها في العمق تضع الذات المفارقة تحت ضربات الأنين والأوجاع، فما حسبناه تشويشًا ما هو في الحقيقة إلا تجسيدًا لتأثيرها، فالذات الملتاعة بالفراق وإن حاولت التظاهر بالتقليل من شأنها فإنها تكتوي بنارها، فما تزال الشخصية الرحلية أسيرة وجدانيا للحظة وداع سابقة كان طرفاها شخصية الرحلة(مالك) والمرأة النجدية (لميس).

ب–الصورة الرحلية والمكان:

لاشك أن صورة المكان في خارطة الرحلة تمثل نقطة ارتكاز لتشكلات الصورة الرحلية، وهو ما تجلى في فضاء السرد بدءًا بالمحطة الأولى للرحلة (مكة) ومرورًا بمحطات العودة (العراق، مصر، المغرب) وانتهاء بـ(قرطبة)، فالمتأمل لصورة المكان (مكة) يلحظ رصدًا حسيًا لطبيعته، وهو ما أفصحت عنه حالة الضيق المستوحاة من قول بطل النص(مالك الإشبيلي):

" يا إلهي، هل سنقضي أيامنا هنا وسط هذا الهجير، لله درك يا إشبيلية" (الرواية:9)؛ إذ تتجلى من حالة البوح بطبيعة المكان(مكة / إشبيلية) ثنائية متضادة تجمع بين الألفة والوحشة التي جاءت بمؤثرات جغرافية المكان وطقوسه بصورته الحسية المدركة، فعلى الرغم من أن هناك جملًا سردية مفعمة بإيحاءات الشوق نرصد منها:" كنت أحلم بزيارة مكة منذ صغري، شممت عبقها في خيالي وحلمي ولم أتوقف عنها... هذه الرحلة الأولى بالنسبة لنا إلى مكة "(الرواية:10-11) فإنها لم تستجب لحالات الشوق المشار إليها، وقد يعلل ذلك بمؤثرات الهدف الذي أفضت إليه الرحلة بدلالة ما تفوهت به شخصية الرحلة(مالك): " لقد أرسلنا والدي إليها لمراعاتها بعد وفاة زوجها ثم أعود إلى إشبيلية "(الرواية:10)، فعمق الصورة ينبض بالضيق القائم على التوجس والخوف من القادم، وكأن الصورة المتجلية للمكان جاءت لتحقق وظيفة دلالية تؤسس لمآس مرتقبة في خارطة الرحلة.

وتؤدي صورة المكان الرحلي وظيفة سردية في بناء النص الرحلي؛ إذ يتجلى بطل النص الرحال من خلاله في دائرة متاشبكة من الآلام والمعاناة، ففي اللحظة التي تظهر ملامح الإعياء والتعب على شخصية الرحلة (مالك) عبر سياق الصورة الوصفية الدالة على جدب المكان بقفاره الخالية وجمراته الحارقة التي تتقد في الحنجرة (الرواية:12) إذا به يفاجأ بخبر موت أبيه (الرواية:15) فضلًا عن اكتشافه لممارسات المكر والابتزاز والتسلط الذي يمارسه (زياد، صفوان) في بستان عمته (الرواية:25، 26)، فالحزن يحاصره من كل اتجاه، وفي سياق آخر تحاصره دوامة من التوجسات المقلقة المرتبطة بالمكان بفعل الرؤيا التي رآها في المنام، كما هو ماثل في هذه الفقرة " رأيت منامًا عجيبًا، فتيان يافعون ينظر بعضهم إلى بعض وقد اتشحوا بالبياض، يشيرون إليّ. قلت متسائلا: من أنتم؟ لم يجب أحد منهم، إلا أن أيديهم ظلت تشير نحوي" (الرواية: 38). إن إيحاءات الرؤيا تفتح أكثر من نافذة قرائية للمكان، أهمها: أن استلهام صورة رؤيا (يوسف عليه السلام) جاءت لتمنح صورة المكان طاقة سردية تتحرك أفقيا بصورة ضدية، فبشارة رؤيا يوسف وما لحقها من مؤامرة الخلاص وحزن أبيه (يعقوب) تمثل إيحاء بمآسٍ عدة تنتظر شخصية الرحلة (مالك) إذ يأتيه نبأ موت أبيه في اليوم السابع " في اليوم السابع طرق بابنا طارق، ما تمنيت أبدا أن أسمع الأخبار التي حملها. فقد جاء من إشبيلية ليحمل إلينا، خبر موت أبي" (الرواية: 15).

الملاحظ أن ثمة توظيفا مختلفا للرؤيا المستوحاة من النص القرآني، فالحزن المتصاعد في سياق النص واستبداده بالشخصية المحورية للرحلة (مالك) لفراق الأب يصل إلى أعلى مستوى؛ مما أسهم بخلق حركة سردية متجددة لصورة المكان الرحلي، لتبدأ حلقة العودة باتجاه (إشبيلية) "سأرحل عنك بعد غد" (الرواية:39) مما ينبئ بفضاءات مكانية متعددة تتجلى في طريق العودة. لقد دشّن السارد رحلته بدءا بلحظة الوصول إلى (مكة) (الرواية: 10) فلم يبدأ من نقطة الانطلاق (إشبيلية) وما لحقه من أماكن في خارطة الرحلة وصولا إلى مكة. يبدو أنّ ثمة وعيًا سرديًا

لتشكلات الصورة المكانية، فلو انجر السرد لرسم مسار المجيء إلى مكة لكانت الصورة المكانية قريبة من الصورة السياحية القائمة على الوصف التي لا تكاد تخرج عن انطباعات لحظية متكررة تسلب الصورة الرحلية عنصر التشويق، فضلا عن الترهل السردي، فتركيز السرد على تشكلات الصورة في فضاء العودة تحديدا من(مكة) إلى (إشبيلية) دون أن يكون العكس جاء ليجسد حالات النفس من الداخل، فقرار العودة إلى إشبيلية لم تفرزه العوامل الجغرافية المستوحاة من طقوس المكان بحرارته وصحراويته (الرواية:9) مما يجعل من تعلق الذات بوطنها الأصل والحنين إليه من الأمور الواردة فحسب، بل جاء توظيف حدث (موت الأب) ليكون –على المستوى السردي– ثيمة فنية تغلق منافذ الكثير من الصور، فإذا كانت بعض فقرات السرد الرحلي ومنها " كنت أحلم بزيارة مكة منذ صغري" (الرواية: 11) تستدعي صورة المكان المقدس (الكعبة والمسجد الحرام) كونها من لوازم فضاء المكان (مكة) وهوما غاب في خارطة السرد، أي: لم نجد الصورة الرحلية التي تلتقط حركة الشخصية الرحلية "مالك" وهي تؤدي مناسك الحج أو العمرة) فربما جاء ذلك الغياب بمؤثرات الحدث (موت الأب) وهي صورة واقعية لفراق الأحبة. وهو مؤشر دلالي نفسي ألقى بظلاله على أكثر من مستوى سردي، فعلى المستوى الزمني، لم يعد للزمن الرحلي في الصورة المكانية طبيعته التقويمية المعتادة، بل امتزج بطابع نفسي تفوح منه مرارة زمنية مفعمة بمشاعر رتيبة "يا لها من ليلة طويلة، تمتد وتشتاق للفجر الوليد" (الرواية: 145)، وهنا تبرز الوظيفة الفنية للحدث الرحلي، وعلى المستوى النفسي تتجلى شخصية الرحلة (مالك) في فضاءات مكانية متنوعة، فعلى الرغم من التوق لتخطي حواجز المكان بغية إضفاء الطابع الحركي السريع لتحقيق نقطة الوصول إلى إشبيلية وفق الهواجس المحركة لشخصية الرحلة؛ ما يعني اسدال الستار عن خارطة الرحلة؛ إذا بطبيعة المكان وتضاريسه تعترض تلك الحركة، لتتجلى صور مكانية بحلقات سردية متعددة بدءًا بنجد ومرورًا بالكوفة وبغداد وديار مصر وما لحقها من محطات الرحلة وانتهاء بلحظة الوصول إلى إشبيلية.

وفي تلك المحطات المكانية تجلت صور جزئية للمكان (البيت المهجور)؛ إذ كان لتلك الجزئية أثر على الشخصية المحورية (مالك) " حين أشرق الفجر وبانت الدنيا. رأيت رابية قريبة منا. يربض فوقها بيت مهجور، تظلله شجرة متداعية. لا أعلم من بنى هذا البيت وسكنه، في هذا القفر الموحش" (الرواية:53). جاءت هذه الصورة الجزئية للمكان لتبوح بكم من التساؤلات الافتراضية التي تتزاحم في ذهن الشخصية الرحالة، تناسلت من طبيعة المكان، وهي تساؤلات جاءت بفعل غياب العوامل التي تحقق وظيفة المكان الطبيعية على المستوى النفسي والمعيشي لقاطنه كون الصورة مفعمة بالوحشة والخوف، مما يجعل المتلقي يرقب شخصية الرحلة (مالك) حين قادها فضولها للبحث عن إجابة لتساؤلاتها الافتراضية، فإذا بها في مواجهة شبح لم تتضح ملامحه؛ لينتهي المشهد بالطرد والوعيد "هيا اخرج من البيت ولا تعد هنا مرة أخرى " (الرواية: 55)، وهذه الصيغة

السردية التي تحمل معاني العبور القسري (اخرج، ولا تعد هنا مرة أخرى) تفضي في ظاهر الصورة السردية للمكان إلى إسدال الستار عن تلك الصورة الجزئية بوصفها صورة عابرة تتلاشى بفعل طقوس الرحلة وطبيعتها المتحركة باتجاه فضاءات مكانية أخرى، وكأن الشبح المتخيَّل قد يكون من الأمور المتوقعة في البيوت المهجورة إلا أن هناك ثيمة سردية للصورة اقتنصها السارد من الملامح القائمة على المشابهة "لكني رأيت في قسماته ملامح من المزني الذي أتى إلينا بالأرغفة والتمر فجر اليوم"(الرواية:56)؛ إذ تذكي ملامح الشخصية المتخيلة (المزني) أكثر من موقف سردي بدءا بتتبع شخصية المزني في واقع الرحلة (الرواية :56، 57) وانتهاء بملامح الدهشة والحيرة التي تلبست شخصية الرحلة (مالك) " لم يكن لي بد سوى أن أعتلي الناقة بين دهشتي الحائرة وتساؤلي العقيم الذي لم أجد له جوابا " (الرواية: 58) أي: أن تلك الثيمة قامت بأكثر من وظيفة، فعلى المستوى السردي أسهمت بفتح نوافذ سردية متعددة أهمها: أن الصورة الجزئية للمكان تعالقت مع فضاءات مكانية أخرى كما أبانته الصور في خارطة الرحلة، وعلى المستوى النفسي تتحول الصورة المكانية إلى كابوس يلاحق شخصية الرحلة (مالك) في صحوها ونومها، حتى أنها مثلت سِفْرا نفسيا تستحضره شخصية الرحالة لتفسير ما حدث في الرحلة.

ج- **الصورة الرحلية بين الصراع الحسي والمتخيَّل:** لم تخل الرحلة من صور الصراع، خصوصًا تلك المَشَاهد الرحلية التي تتسم بالتوترات التي طالت شخوص الرحلة.

تلك الصورة التي تتسم بالصراع جاءت على مستويين الأول الذي يفضي إلى المواجهة مع الآخر، بحيث يخوض أطرافها صراعًا حسيًا ينتهي بانتصار أحدها على الآخر، فيما المستوى الثاني يمكن أن نطلق عليه الصراع المتخيَّل، وهو الأشد خطورة؛ لأنه يلازم الشخصية الرحلية (مالك) من الداخل حين يستحيل إلى كابوس يلاحقها. فقد تجلى الصراع الحسي من خلال إدراك شخصية الرحلة (مالك) أن ثروة (العَمَّة) تتعرض للسلب والابتزاز بدافع الطمع (الرواية:33)، وهو ما دلت عليه إيحاءات التوتر الظاهرة على سطح النص الماثلة في عدد من الجمل منها: (كان وجهي قد تغيرت ملامحه / بان انفعالي / قمت واقفا أفور من الغضب) تلك التوترات مهدت للصراع الحسي فكان حدث العراك بين شخوص الرحلة (مالك / زياد) أحد نتائجه (الرواية: 34).

هذا(هذه) التوترات التي يرقب فيها القارئ الصراع الحسي (العراك) جاءت لتجسد الصورة في الواقع كما هي بدون رتوش سيما "حين تكون المرأة عرضة للابتزاز" (الرواية: 20)، فكانت صورة (التوترات) بلغتها المرئية المتمثلة بالانفعالات الطافحة وحركة اليد الدالة على استخدام القوة (العنف) " وضعت يدي في عنقه " والحركة المضادة التي تسعى إلى الإفلات "اترك عنقي"(الرواية: 34- 35) تمثل صورة من صور الصراع الحسي.

لقد مثلت هذه الصورة القائمة على الصراع الحسي نقطة البدء في السرد، فلم ينشغل السرد الرحلي بالتقاط صور تحيل إلى دهشة الشخصية الرحلية بطقوس المكان (مكة) وفق توقعات قرائية لأنها

الزيارة الأولى لشخصية الرحلة (مالك) "كنت أحلم بزيارة مكة "(الرواية: 11) وإن وردت في حدود ضيقة، بل إن تلك التوقعات رُحِّلتْ إلى صفحات لاحقة (الرواية:26، 27)؛ ما يوحي بتحديد مهمة الرحلة وموضوعها الأساس " لقد أرسلنا والدي إليها لمراعاتها بعد وفاة زوجها" (الرواية:10) فكان الصراع مع الآخر لضرورة موضوعية، فالصراع يسوق موضوعًا اجتماعيًا يتعلق بواقع المرأة وطبيعتها في بعض المجتمعات، كما تفصح عن غياب مدلول العبارة (حفظ الحقوق)؛ إذ تأتي مراجعة دفاتر الحساب الذي مثل بؤرة الصراع الحسي، لإبراز فجوة التعاطي مع المرأة في الواقع مما يجعل المتلقي يستحضر تساؤلا مفاده ماذا لوكان صاحب المزرعة رجلا؟

وفي مشهد رحلي آخر يتجلى صراع مبهم لم تتضح معالمه، أفصح عنه التشابك بالأيدي...، حين وصل الصراع إلى أعلى مستوى كما يتضح في هذه الفقرة الصورة الوصفية " تقدم أحدهم ووضع يده على عنق الآخر من الفريق الثاني... بينما قام رفيقه وأخرج سلاحه، ووضعه في خاصرة الضحية، فخر قتيلا، وبكل صفاقه حمله الاثنان ورمياه في البحر " (الرواية: 158). يكشف هذا المشهد عن صورتين متضادتين للصراع، الأولى الصورة الافتراضية التي كان يجب أن تكون باعتبار وسيلة الرحلة (السفينة) تمثل أحد مصادر الألفة لشخوص الرحلة وهي الصورة الغائبة في السرد، والثانية تتصف بالتوحش، وهو ما أفصح عنه خط الصراع حين انتهى بالقتل. يتسم هذا المشهد بالضبابية فلم يجد المتلقي معالم واضحة لاستكناه ملامح صورة الصراع الحسي، بل تجلت بملامح مبهمة غير واضحة، فقد اكتفت الصورة بوصف طرفي الصراع بالفريقين. غير أن ثمة مقاربة لقراءة الصورة عبر استرجاع مشاهد سابقة يمكن أن نطلق عليها التسهيلات التي قدمها النص لقراءة الصورة الرحلية، فالضبابية التي اتسم بها أطراف الصراع تمثل لقطة واقعية جاءت بإملاءات مكانية وزمانية، فالسفينة بوصفها فضاء مكانيا عاما، فضلا عن طبيعة البحر الذي يتقاذفها ليلا، مهد لتلك الضبابية، وهو ما تؤكده الفقرة السردية التي أفصحت عن بعض شخوص الرحلة "كان ركوب الشحاذين واللصوص وأشباه المجرمين، اختراقا مخزيا لقوانين السفن.."(الرواية: 157–158) زد على ذلك أن تباعد اللغة والتواصل المقطوع بين شخوص الرحلة (الرواية: 158) يفضي بالصراع القائم على نزعات عنصرية.

وثمة صراع يغلب عليه الطابع النفسي وهو ما يمكن تصنيفه بالصراع المتخيَّل، خصوصا في المشاهد الرحلية التي تجلت فيها شخصية (المزني).

لقد مثلت صورة البيت المهجور باعتباره فضاء الشخصية الشريرة المتخيلة (المزني) أيقونة الصراع المتسم بالبؤس والعذاب بكل معانيه أي إن الصورة الرحلية لجأت إلى تصوير المشهد الذي يجمع بين (مالك/ والمزني) ليفتح نافذة ثقافية وفق ما يعرف بقاموس الذاكرة الشعبية (مخاطر دخول البيوت المهجورة) وهو ما حقق نوعا من الإسقاط الأسطوري لصراع الشخصية الرحلية. ولم يغب عن لغة الصورة الإيحاءات

الدالة على سعي الشخصية الرحلية (مالك) للخلاص من المحن المتواصلة التي ظلت تلاحقه بدلالة تضمين الصورة لبعض من وسائل الخلاص "كقراءة بعض من آيات الله، أو تجاهل الصراع المتخيل " (الرواية: 67 –70) إلا أن تلك المحاولات كما تظهره صورة الصراع الرحلي للصراع يصطدم باستمراره في خارطة الرحلة منذ لحظة دخول البيت المهجور في الفصل الأول إلى خاتمة النص في الفصل الرابع، ويبدو أن المواجهة بينهما المتمثلة بحركة اليد " ضربني على ظهري " (الرواية: 55) مثلت تيمة بنائية أسهمت بعطاء سردي للصراع الرحلي، وهو ما يؤكد ما ذهب إليه "إسلن" الدراما حركة تمثل سلوكا إنسانيا، والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة(إسلن:1987: 15) وكأن الحركة الدالة على العنف "ضربني على ظهري ضربة قوية"(الرواية: 55) قد أضفت على الصراع الرحلي درامية ممتدة.

ويبدو أن الصورة التي ظهرت بها شخصية (مالك) تنبئ من حيث هيئة الاستسلام تجاه الشخصية المجهولة " ضربني مرة أخرى... وددت حينها أن ألتفت إليه لأرى وجهه، لكني خفت أن يكون سلاحه في ظهري"(الرواية: 55) . عن البناء النفسي لشخصية الرحلة من حيث سجيتها المسالمة، فهذه الملامح وإن أضفت على الصورة إيحاءات المآسي المرتقبة، فإنها تشي إلى جهل شخصية الرحلة (مالك) بما تحفل به الذاكرة الشعبية تجاه الأماكن التي يقنطها عالم الجن.

لم تتشكل الشخصية الشريرة المتخيلة بالصورة التي ارتسمت في الذاكرة الشعبية حين تتحول إلى صورة الحيوان كالقط أو الكلب الأسود؛ إذ نجدها تتجلى بملامح شخوص الرحلة المرافقة بدءًا بملامح المزني، ومرورًا بشخصية (عامر) وانتهاء بملامح أحد أمراء إشبيلية، تلك التشكلات المتخيَّلة جاءت في ظاهر النص لتحقق وظيفة سردية تسمح بتشكيل عدد من الصور الرحلية، كما أنها تمثل تيمة استدراجية أوقعت الشخصية الرحلية في شباك البؤس والمعاناة، فجاءت الصورة مؤثثة بأحداث رحلية تحركها هواجس الذات الباحثة عن وسائل دفاعية باتجاه صد الأفعال الشريرة، إلا أن تلك الصورة ترتطم بتحركات لم تكن في الحسبان، فالشخصية الشريرة في تقلباتها، تصنع تحولا في الصورة إذ نجدها في خاتمة النص (نهاية الرحلة) خصوصا في المشهد الرحلي حين تختفي الشخصية الشريرة المتخيلة لحظة قدوم أحد أمراء بني عباد(الرواية: 244) فالاختفاء المفاجئ زاد من حدة الصراع المتخيل وهوما يدل على وعي تصويري، فهذا التحول القائم على الاختفاء مثل إرهاصا إشاريا للنهاية المفتوحة؛ إذ يأتي الإفصاح بالهزيمة والانكسار عبر مونولوج داخلي معللا مسبباتها حوار الذات المفعم بالندم كقوله: " كان حريا بي أن أصغي لابن عامر، لا أعلم لمَ أفتح قلبي بسرعة وأثق بالآخرين" (الرواية: 217) "...اختلطت علي الأمور وزادت هواجسي..."(الرواية: 245) لتفجير بؤرة نفسية جديدة جسدتها الصورة المفعمة بالندم، فكانت بعض الألفاظ الواردة على لسان الشخصية الرحلية " جدل صعب يعذبني تصلب جسدي كله، ولم أنتبه إلا وأنا بين ذراعي ابن

عامر،أبكي سماحتي وطيبة قلبي"(الرواية: 248) تمثل إضاءة للصورة المتحولة، مما يكاد يقربها من شخصية (ونوس: 1978.)الذي كان يمثل دور الإنسان الصادق الذي يعيش على فطرته وسجيته حد السذاجة(البشتاوي:2004: 82)، وهو ما جسد الأفعال الشريرة للشخصية المجهولة.

المبحث الثاني

جماليات الصورة الرحلية

على الرغم من الصورة السوداوية للرحلة؛ لأنها اتسمت بالمعاناة والبؤس إلا أنها لم تخل من إيحاءات جمالية، فهناك الكثير من الإيحاءات الجمالية التي يسوقها السرد الرحلي في سياق الصورة، وهي لا تقف عند حدود الشعور بالجمال الطبيعي للكون على مستوى بناء الصورة فحسب، بل قد تضفي –أحيانا – طابعا من الطرافة أثناء القراءة، تلك الإيحاءات توحي بـ" وحدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا(العميدي،2014م: 23) ومن استقراء الصورة نجد إيحاءات جمالية متنوعة كالإشارات التراثية والانفتاح على الأنواع الأدبية الأخرى؛ لأن بها من الشعر والمسرح...إلخ، وهو ما أضفى على الصورة الرحلية طابعا جماليا.

1- توظيف الإشارات التراثية:

ثمة عناية بتوظيف بعض الإشارات التراثية في الصورة الرحلية؛ إذ جاءت نابعة من شخوص الرحلة، سواء كانت فرحا أم ترحا أم تأملا لجمال الطبيعة، ففي إحدى الصور تتجلى إيحاءات تراثية، منها:

–أهازيج السفر "ياحادي العيس" (البردوني:1995) فثمة تعالق جلي بين مضامين الصورة الجمالية المكتنزة بالجمال كما يجسده السرد الذي يصور حركة القافلة، وما يصاحبها من مشاعر مرتقبة لمحطة الوصول، ليأتي الموال الافتراضي الذي اكتفى السرد بمفتاحه "يا حادي" ليظهر طبيعة الرحلة وقسوتها، فإذا كانت الصور المعبرة عن الرحلة قد تجلت مثقلة بالمتاعب والأنين، فإن اقتران الصورة بإيقاع الموال تفضي إلى أحاسيس مفعمة بنشوة السير، مما يبدد من المخاوف التي تجتاح شخوص الرحلة، زد على ذلك أن له طابعا نفسيا حين تفوح منه معاني الأمان، فقد تجلت معانيه النفسية عبر الصورة الوصفية التي شبهته(موال السفر) باللؤلؤ المنظوم (الرواية:50) وهو ما يوحي بتجليات نفسية تتسم بالهدوء والسكينة وإن كانت تلك المشاعر لحظية(آنية) سرعان ما تزول.

الملاحظ أن الأهازيج المتجلية عبر الأثر النفسي لشخوص الرحلة، وإن لم ترد بمكوناتها اللفظية(البنائية) لم تقتصر على الوظيفة المتداولة في الذاكرة الشعبية حين تسهم بالتخفيف من العناء الحسي للسفر فحسب، بل إنها تؤدي وظيفة أخرى على المستوى النفسي لشخوص الرحلة حين تفصح دلاليا عن تلاشي مشاعر القلق تجاه الرحلة ومخاطرها، وهو ما تؤكده حالة الانتشاء المتخيلة المستوحاة من الصورة السمعية للموال كما يتضح في هذه الفقرة "...أقبل الليل...يشقه صوت الحادي، وهو يغرد بترانيمه التي تطلي القلوب بنغماتها وتذيبها...كانت الدنيا تتأرجح

على نغمات الحداء الجميل. كأني على ظهر فرس يجوب الفيافي، يبلله ظل السحر. فأغيب عن الناس وعن الوجود" (الرواية: 144، 145). ويتجلى الإحساس بأنين السفر عبر حركة عبور ممتدة زمنيا بدلالة الانفعالات الضاجة بثقل الزمن كما في هذه الفقرة "يا لها من ليلة طويلة تمتد وتغني برفقة القمر، وتشتاق للفجر الوليد"(الرواية:145) يصاحبها صوت الحادي حين يصدح بأهازيج السفر فتأتي حركة عبور القافلة لتشكل علامة فارقة في حياة شخصية الرحلة فلم تعد المشاعر كما كانت في السابق، بل هو إيحاء بانطلاقة نحو فضاء مفعم بالطمأنينة والأمل، وهو ما دلت عليه الصورة الملتقطة لمحطة الرحلة كما يتجلى فيهذه الفقرة " وفي اليوم التالي حطت القافلة في محطتها الأخيرة للراحة..."(الرواية: 145).

الملاحظ أن هناك حالة شعورية متبدلة تختلف عن الصور السابقة حين تصف تفاصيل الراحة عبر صور جمالية حسية مستوحاة من هذه الفقرة "...كانت تتدفق كالألحان أو كالنسمات التي تتسرب بين شجيرات الغاب...رجعنا إلى أماكننا، ونحن نتغنى بطيب الطعام، إلى أن هاجمنا النعاس بعد خدر السكر، فسلمنا الأمر له ونحن في منتهى السعادة "(الرواية: 146) هذه الصورة تنبئ عن مراعاة فنية لحالات النفس الرحلية، فتلك الصورة مثلت بارقة أمل لدرامية الرحلة.

كما نجد إيحاء تراثيا يتسرب من جزئيات الصورة الجمالية تضع المتلقي قبالة العادات الرمضانية لأهل الشام، فتشكلات الصورة التي طالعنا بها "المطبخ الشامي" (الرواية:146) تجرنا إلى تراث الشعوب.

ولم تغفل الصورة استلهام بعض جزئيات الثقافة الشعبية؛ لأنها تمثل مرتكزات الصورة الرحلية وجمالياتها؛ إذ تتخللها بعض الجزئيات كالمعتقدات والتقاليد والممارسات الشعبية، فبعض الإشارات التراثية حققت وظيفة دلالية؛ لأنها جاءت في سياق يجسد حالة التوتر، فكان لها وقعها النفسي، زد على ذلك أنها مثلت لوحة جمالية تستثير مشاعر المتلقي كونها تحلق به في أجواء تعود به إلى ما يُعرف بالتطير أثناء السفر (حداد: 2009: 101).

وثمة صورة تسربت من فضاء الرحلة (رصد النجوم)، للكشف عن العادات الاجتماعية وما يُمارس أثناء السفر لوضع المتلقي أمام الصورة الواقعية (التراثية) فيما استقر في الذاكرة الشعبية والتعاطي مع زمن السفر، فضلا عن الإفصاح بصفاء المعتقد الديني (الإسلامي) بدلالة الكلمات المفعمة بالتوحيد والتسليم بقضاء الله وقدره.

كما نلمح جزئيات التراث من خلال طبيعة الملابس والأزياء كتلك الصورة المتجلية في هذه الفقرة " لقد تحرر الشرق من العمائم وأوجع قلبي، فلا يلبسها إلا شيخ أو تاجر أو طالب علم. لا تبقى الدنيا على وتيرة واحدة" (الرواية: 183)، وهو إيحاء بتبدل الصورة.

إن التعامل مع تلك الجزئيات التراثية لا يستدعي البحث عن عوامل ظهورها، كأن تقتصر دلالتها لتكون علامة لتعريف المتلقي بتراث الشعوب بقدر ما يمكن الكشف عن وظيفتها بنيويا وعلاقتها

بأبعاد الصورة، فصورة العمامة تمثل معادلا موضوعيا للقضية المطروحة (الماضي المنفلت)، وهو ما أفصحت عنه المشاهد الرحلية التي أبانت عن صراع الأفكار والمعتقدات، فالملبس التراثي قد يكون دالا مرئيا نستوحي منه دلالات متنوعة كونه يخلق تفاعل في الأفكار ويعمق الإيحاءات الدالة على الواقع وتعقيداته.

وفي سياق آخر نجد الحكايات والقصص تقوم بوظيفة دلالية تجاه الرحلة لا تقل في دلالتها عن التوظيفات التراثية الأخرى في التخفيف من وطأة الرحلة ومتاعب السفر؛ إذ نجد تلك الدلالة متجلية من خلال الصورة الوصفية لمحطة الرحلة الماثلة في هذه الفقرة " جلس المسافرون للراحة قليلا، جاء فريق المغاربة ليأنس معنا. يحكون لنا حكايات تشرح الخاطر وتريح البال. حكايات كلها عن الأبطال والجنود والشعراء والملوك، وعن المقاتلين الذين يخوضون المعارك، لكنهم ينتصرون في النهاية، ومن لا يحب قصص الفرسان والعاشقين "(الرواية :122)

إن التوظيفات القصصية التي وردت في الصورة الرحلية لم تظهر نصًا محكيًا مما يسهم بخلق ما يعرف بالمشاركة الوجدانية لشخوص الرحلة على مستوى التلقي، إلا أن الإشارة الموجزة لمضامينها قد أفصحت عن تلك المضامين؛ لأن هَمَّ النص يتركز على إيصال الصورة بمكونها الفكري أكثر من الاهتمام بتفاصيل الحكاية.

ولم يغب عن الصورة الرحلية توظيف الشواهد الشعرية المستوحاة من التراث الشعري القديم، وهو ما يتسق وطبيعة المكان الرحلي حين يكون نافذة نستحضر من خلالها الصورة التي رسمها الشاعر القديم (السرجاني: 2011: 160)، وحضور الشواهد الشعرية في النص الروائي الرحلي، لا يعني انفتاح الصورة على التضمينات الشعرية بدون وعي، بل إن ذلك التضمين يجسد معاني الرحلة وفق ثنائية الشوق والوحشة، وهو ما يمكن إدراكه عبر مشاعر قائمة على التأمل والاحتراق.

فمن تأمل لحظة الاستحضار الشعري لهذا البيت:

يا نخل أنت فريدة مثلي

في الأرض نائية عن الأهل

(الرواية: 59)، وإن كانت تختلف زمانا ومكانا؛ لأنها تحيل إلى الشعور بالوحشة، فإنها تحيل إلى بريق الخلاص من عتمة المكان، وما ورد لا يكاد يخرج عن رصد انطباعات تقتضيها عدسة الرحلة أثناء السير وفق ما يعرف بالمعادل الموضوعي، فتضمين الشعر في هذا الموضع السردي، يجعل المتلقي يستحضر ممارسات الشاعر الرومانسي وهروبه من الواقع المر، فمن خلال الوقوف على بعض الجمل السردية التي فاهت بها شخوص الرحلة (مالك / نجم) ومنها قوله: "وما البعد إلا نار في القلب يا صاحبي، حتى ولو تدللت بملك قارون" (الرواية:59)، يتضح أن شخصية الرحلة (مالك) تشعر بغربة نفسية طاغية تغذيها طقوس الرحلة بما فيها من تقاطع في الأهداف والقناعات، فشخصية الرحلة تجد في الشعر ملاذا كنوع من المواساة لمرارة الرحلة ومآسيها، وهو ما ترجمته الصورة الزمنية للرحلة حين يتناشدون الشعر (الرواية: 59).

2- الصورة البلاغية:

بما أن النص الرحلي يتشكل في الغالب مما تلتقطه عدسة الشخصية الرحلية عبر تقنية الوصف التي تمكن المتلقي من الوصول للمعنى (ابن رشيق: 294)، فلا غرابة أن نجد حضورا للصور البلاغية من تشبيه، استعارة... في الصورة الرحلية الموصوفة.

إن المتأمل للصور البلاغية الواردة في النص يلحظ أنها من حيث الوظيفة السردية لم تقتصر على إضفاء الطابع الجمالي للصورة الرحلية فحسب، بل جاءت لتستجيب –على المستوى النفسي– لحالات شخوص الرحلة فرحا أو ترحا مما يسهم بالتخفيف من عناء الرحلة وآلامها. ومنها الصورة الاستعارية الماثلة في هذه الفقرة السردية "أشرق الفجر بنوره اللؤلؤي، امتد في الآفاق البعيدة بعد أن سحب بساط الليل "(الرواية:92)؛ إذ تشي الصورة اللونية للفجر بلونه اللؤلؤي بحالة اشتجار بين ثنائية (الليل) الرامز للوحشة و(الفجر) الرامز للبهجة، لتنتهي تلك الحالة عبر توظيف الألفاظ التي منحت زمن الفجر ملامح القوة (امتد، سحب) بتموضع زمني (للفجر)، وهو ما أضفى على الصورة الرحلية تجسيدات خلابة بما تحمله من إيحاءات جمالية تتضاد دلاليا مع الصورة الزمنية لليل. لقد تلوّنت الصورة الرحلية بلون المشاعر والانفعالات؛ إذ نجد تركيزًا على عنصر الزمن؛ ما جعله ينهض بإيضاح طبيعة الرحلة، فزمن الليل بتجليّاته الموحشة، يقابله زمن الفجر ببريقه وجماله، فيأتي توظيف الصورة الاستعارية لتمنحه ملامح الطائر بحركته البديعة التي تتشكل ذهنيا كصورة في مخيلة المتلقي جسدته هذه الفقرة "بدأ الفجر يرفرف على نوافذ الخان...ينشر غبار أنواره الرقيقة "(الرواية:200)؛ إذ نلحظ في هذه الصورة تحليقا خياليا لحركة الزمن؛ لأنها (الحركة) تمثل ملاذا للشخصية الرحلية، فخلفياتها مستوحاة من هواجس نفسية زمنية تتظلل بمشاعر الإحساس بالرتابة والتوق إلى لحظة حط الرحال (الوصول) فالفجر وإن كان يمثل حلقة من حلقات زمن الرحلة وفق المعنى التقويمي التعاقبي للزمن، إلا أن الدلالة الحركية المستوحاة من الأفعال (يرفرف، ينشر) كان لها الأثر السردي في تحقيق حركية الصور داخل النص.

وتكتسب الصورة الرحلية خصوصية بلاغية عبر تعالقات زمانية ومكانية تتلون بلون انفعالات الشخصية الرحلية، فصورة الطبيعة وإن كانت تمتلك وجودا واضحا في الذهن، إلا أن هناك تجسيدات يدركها المتلقي دون عناء، كالصورة المرئية للنخيل" أنزلنا رحالنا، بعد أن تعافينا برؤية النخيل وهو يرصع البر بخضرته اليانعة "(الرواية :106) فالصورة تكشف عن تناغم بين لون النخيل ومشاعر الشخصية الرحلية، أي: أن الصورة المستعارة للنخيل وهو يلون البر باللون الأخضر تبوح بملمح نفسي متبدل فالمشاعر المتشظية التي ارتبطت بزمن الليل تلاشت بفعل دلالة اللفظ (تعافينا)، وهي إشارة لمعاني الهدوء والسكينة وإن كانت لحظية، وفي موضع آخر تتجلى الصورة التشبيهية الواردة في سياق الوصف " بزغ ضوء الصباح بعد مطر الليل، جميلا. كأنه مطلي بالزبدة، كان نديا وذا رائحة مختلفة...."(الرواية:160)؛ إذ تتبدّى من تلك

الصورة التشبيهية التي شبهت بزوغ ضوء الصباح بالزبدة، سلسلة من الصور الحسية المتجانسة وجميعها (البصرية، الشمية، الذوقية) بدلالة الألفاظ (مطر، ضوء، زبدة، رائحة) تجسد معاني الجمال المحسوس، وهي ترجمة لمشاعر مستوحاة من الطبيعة الرحلية.

لقد أسهمت الصور البلاغية الماثلة في النص في الكشف عن مشاعر شخوص النص في رحلتهم، فلو تأملنا سياقاتها، لتبيَّن أنها في ظاهر النص مثلت لوحة تشكيلية، هدفها التخفيف من وطأة الأوجاع التي تجتاح شخصية الرحلة (مالك) من الداخل، فضلا عن أنها تمثل نافذة لانسياب صور السرد الرحلي وتدفقه، وهو ما يتآزر مع وظيفة الصورة الرحلية بنائيا، فحين يقف المتلقي على الصورة الوصفية التي طالعتنا بها شخصية الرحلة (مالك) وهو في طريق العودة إلى إشبيلية كما تطالعنا هذه الصورة " حتى القمر أحيانا، تحجبه غلالة رقيقة، من سحابة فارة من رفيقاتها..."خفت أن تهجم على القمر الصيفي الجميل، وتفترس شعاعه"(الرواية:115، 108) نلحظ رصدا لحالات النفس ومخاوفها من تبدد الجمال المرئي، فصورة القمر الواردة بلون الصورة الاستعارية حين تجلَّت ككائن يخوض صراعا مع الآخر، لا يعني اقتصارها على مد النص بملمح جمالي باعتبار أن الصورة الملتقطة سرديا تشع بإيحاءات السكينة والطمأنينة؛ لأنها تقترب من عدسة الواقع المرئي لطبيعة السماء بجمالها لحظة صفائها، بل إنها – أيضا – تبوح بحالة القلق المتزايد مما يجعل المتلقي في ترقب مستمر لحالة الشخصية الرحلية، واشتجارها مع عناصر الطبيعية الأخرى ومنها(السحب، والعواصف الرملية) مما يعزز اتساع دائرة القلق والخوف من القادم المجهول، فضلا عن الصورة الضدية (الطباق) المستوحاة من صورة القمر التي تتنازعه ثنائية (الظهور /الحجب) "لشدة الريح. تكالبت غيوم متوسطة على القمر " (الرواية:155) وجميعها شكل حلقة نابضة بمشاعر وأحاسيس ملتاعة تشد المتلقي باتجاه مآلات الرحلة ونتائجها .

3- التقنيات السردية:

يُقصد بالتقنية الطريقة أو أسلوب الأداء؛ بحيث يطوع النص بمفرداته المكونة له لتكون وسيطًا تعبيريًا مترجمًا للمشاعر والأحاسيس مما يؤدي إلى تحقيق المضامين الفلسفية الكامنة وراء العمل الفني وتجسيده (عبد الكريم، أحمد:2007م: 52-53)، ومن أهم تلك التقنيات:

1- تقنية الصمت:

قيل عن الصمت أنه نقيض الكلام، وبقدر ما تتمتع به الكلمة المنطوقة من قوة، فإن الصمت أحيانًا يتجاوز قوة الكلمة ويصبح أبلغ في توصيل الرسالة، وهناك صور رحلية كانت عبارة عن تأملات صامتة جاءت في مواقف تتسم باستشراء الحزن بصور متعددة، مما يعكس معنى العبارة "الصمت هو قلب كل شيء..."((نندا: 2001: 93) فعودة الشخصية الرحلية (مالك)، لفقدانه لأبيه(الرواية: 173) ألقى بظلاله على مشاعر شخصية الرحلة كما يتضح في هذه الفقرة : " لا أفهم سر ذلك الهدوء القاتل في مدى البحر البعيد وسر الطقس الذي كان يرمي ثقله في تلك الأصقاع...شيء ما من هذا الصمت الرهيب، كنت أحسه في سكون البيت.."(الرواية: 173)

تلك الصورة الصامتة تبوح بمعان عدة، فعلى المستوى السردي، تتجلى صورة باهتة لأنها تتسم بالجمود والخواء، مما يشي بأن سردية الصورة وصلت إلى نقطة صفرية أو كأن خط السرد قد توقف عند تلك اللحظة (العودة) وعلى المستوى النفسي: نجد أحاسيس مضطربة كان من نتائجها الصمت المطبق، فشخصية الرحلة لم تعد تسيرها الأقدار، بل إن هاجس الوهم هو المسيطر على شخصية الرحلة، فما من صورة لا تروق لشخصية الرحلة إلا وتنسب إلى الشخصية المتخيلة "ابن مزينة" (الرواية: 238) مما كرَّس التباس الرؤية وضبابيتها، فصورة الصمت وشيوعه في موقف يتطلب الفعل الكلامي يكاد يناوش قوة الكلام(ناصف: 2000: 172) ومردود ذلك توقعات شخصية الرحلة بالأحداث الفاجعة.

وتأتي الصورة التي كادت أن تجمع بين أحد أمراء إشبيلية والأمير الوهمي... (الرواية: 243)؛ لتكون نافذة للإرهاص بمسكوت الصورة، فلحظة الصمت الدالة على الصدمة والذهول

" كنت صامتا أسمع الحوار بينهما، مشدوها بما حدث، ذهبت إلى فراشي، ولم أنطق حرفا واحدا" (الرواية :244) لها وقعها في بنية الصورة، يقول مارتن إسلن مؤكدًا ذلك "ليست الكلمات هي المهمة، بل الموقف الذي تقال فيه (إسلن: 49). إن موقفا كهذا حين يختفي الأمير فجأة! يقتضي الصمت فكان" أبلغ في الدلالة من الحديث الاعتيادي (عبد الوهاب:2007: 114).

قد نشعر في التشكيلة السردية للصمت إيحاء بتلاشي المعرفة وفق توقعات متحققة، غير أن نظرات الأمير التي توزعت على أكثر من اتجاه تبوح بحالة استغراق تكتظ بتساؤلات مفعمة بالحيرة والالتباس، مما يتراءى للمتلقي أن الأسئلة المقلقة التي كانت تشغل ذهنه في مشاهد سابقة للبحث عن إجابات مقنعة قد وجِدت مفاتيحها عبر صيغ الصمت المتنامية التي أكدتها الصورة، وهو ما يدل على إسدال الستار عن التعبير اللفظي في المواقف التي يعجز فيها عن الكلام (أبو الرضا: 1981: 39)؛ فجاءت حالة الإعياء لتجسد حالات الصمت الملتبسة والمفتوحة، مما يشي بأن معرفة حقيقة الصورة ما يزال بعيد المنال.

2- تقنية الصورة المسترجعة:

يوظف النص تقنية استرجاع الصورة (Flash Baok) (وهبة: 1979:172) عبر نمطين، الأول: حين تجلت صور مسترجعة مجتزأة من مسار الرحلة، فيما جاء النمط الثاني غير مجتزأ، أي: أنه ورد في سياق ذهني يلبي مواقف معينة للصورة، مما أبعد النص عن الترهل والتكرار، وهو ما يمكن ان يطلق عليها صور الإحالات الرحلية التي تأتي من داخل النص وخارجه.

فمن تأمل النمط الأول؛ نلحظ أنه تشكل من عدة صور وكلها جاءت عبر قرائن مرئية، منها: ما يقترن بحدث مرئي كالصورة التي استحضرتها الشخصية المحورية (مالك) في الفصل الثاني بدلالة صورة الذكرى المستحضرة كقوله: "أتذكر جيوش النمل، وهي تمر على ثيابي في البئر.."(الرواية:116)، وكذلك الصورة المستوحاة من ذاكرة البيت المهجور كقوله: "...في ذلك اليوم الأسود الذي لقيتك فيه.."(الرواية:134) تلك الصور المستلة من صور سردية سابقة، لم

تقتصر وظيفتها على خلق روابط سردية وفق ما يمكن تسميته بتداعي الصور فحسب، بل جاءت في سياق يخدم بناء الصورة الرحلية لتجسيد توترات مفعمة بالقلق جاء بعضها بفعل ظروف عارضة للرحلة، فكانت تلك الصورة نافذة للذاكرة المشتركة التي تجمع بين هواجس اللحظة الرحلية الآنية، باللحظة الماضية سرديا.

الملاحظ في بعض مواضع السرد، أن بعض الصور الرحلية المسترجعة لم تكن ماثلة سرديا كحال الصور المسترجعة في الشواهد السابقة، فهناك صور مسترجعة ذهنيا تجلت وفق متخيل أفقي يقوم على الذكرى العالقة في الذهن، فحدث موت الأب في الصورة الرحلية التي وردت في الفصل الأول (الرواية:15) أسست للصورة المسترجعة للطفولة كما في الآتي: " حلقات الدين التي عودني أبي –رحمه الله– على حضورها عادت إلى ذاكرتي..."(الرواية: 104) كما أن تلك الصورة لامست لحظات زمنية مرتقبة وهوما يسمى بالاستباق في السرد " تذكرت أبي رحمه الله، وتزاحمت ذكراه في قلبي، أغمضت عينيّ عليها تصورت وصولي إلى إشبيلية، أدخل البيت وحيدا..."(الرواية:96)، وهو ما تجلى بوضوح في صورة الوصول " حين وصلت إلى داري في إشبيلية، وقفت أمام الباب كالغريب، فحس أبي قد خلا من البيت...كيف أدخل وأبي ليس هنا..."(الرواية:172)، وهو استرجاع جاء بإملاءات مكان الرحلة وزمانها، فالشعور باقتراب محطة الوصول (إشبيلية) أذكى أحاسيس ووجعا كان متواريا، مما يفضي إلى توقعات بمحطة الرحلة الأخيرة الرحلة حين تنتهي بالعودة، غير أن ثمة وعيا بخيوط السرد، فثيمة الأمل التي طالعتنا في بدء النص " سأفتح دكانا..."(الرواية ص71) أسهم بخلق حلقة رحلية أخرى، فكان قرار الرحيل إلى قرطبة (الرواية:174) يمثل نتيجة طبيعية لصور سابقة، فضلا عن أنه مثل صورة متجددة تسهم في مقاومة الأوجاع التي اتسمت بها الرحلة.

3- غرابة الصورة:

اتسمت بعض الصور بالغرابة، كالصورة التي تجلت بها الشخصية المجهولة في البيت المهجور (الرواية:53)؛ إذ تظهر الملامح المرئية لشبح الصورة الموصوفة كما في فقرة " رأيت في قسماته ملامح من المزني الذي أتى إلينا بالأرغفة والتمر، فجر اليوم. تدلت منه خصلات رقيقة على جبهته، زادت من شكوكي... " (الرواية:56) حيرة طاغية دل عليها المنطوق الوصفي للصورة الوارد عبر الحوار الداخلي المفعم بشكوك شخصية الرحلة (مالك) لتتجسد عبر الغياب الذي وصل إلى درجة اليقين " وبعد جهد لم أجده" (الرواية: 66) لتنتهي الصورة بانشطارات متعددة تخلَّقت منها مواجهة مباشرة طرفاها شخصية الرحلة(مالك) دل عليه خطاب الذات: "وأنت ابن غدير الإشبيلي سليل الفاتحين ونسل طلاب العلم والدين؟"..."(الرواية:130) فشخصية الرحلة المفعمة باليأس تصغي لصوت العقل والضمير، لينتهي الصراع بمقاومة اليأس؛ ليعود من جديد. لقد ألقت نوازع الشر المستوحاة من أحداث الرحلة بظلالها على بنية الصورة الرحلية، فلم تتجلَّ الصورة التي كان يتوقعها المتلقي، كأن تظهر شخصية الرحلة بمظهر الهدوء النفسي والشعور

بالأمان، وهي إشارة مقصودة تضفي على الصورة طابع الغرابة، فقد تُركت شخصية الرحلة (مالك) تتعذب بصمت دون أن تجد تفسيرا لما يحدث بدلالة أفعال الشخصية الضبابية المنشطرة (شبح البيت المهجور)، فكانت الأقوال والأفعال المصاحبة للصورة على المستوى الخارجي توحي بأحاسيس ذات مغزى نفسي تمنح شخصية الرحلة ملامح تنفرد بها عن شخوص الرحلة، فيما تظهر العبارة الواردة في سياق المشاعر الداخلية (المونولوج) "...لم أمد يدي على إنسان أبدا. لا أملك سوى أخلاقي التي تجرني إلى المهالك. لو رميتك بالخنجر في ذلك اليوم، كنت ستعرف خصمك جيدا، حتى وإن لم يصب الهدف "(الرواية: 134) لإبراز آلام الروح، فكانت الصورة الرحلية في توظيفها لتكنيك المونولوج تعبيرا واضحا عن صرخات وتأوهات تعكس أحاسيس داخلية مفعمة بالتحسر والندم.

وثمة غرابة ملحوظة تجلت في أكثر من موضع، فالشخصية الوهمية (شبح البيت المهجور) من حيث ملامحها والدور الذي أسند إليها . لم تعد تلك الشخصية التي عرفت بأنماطها المعتادة التي ظهرت بها في البدء، بل تجلّت بملامح مختلفة؛ إذ يمنحها النص طابعا خرافيا حين تظهر بأقنعة متعددة (الظهور بملامح شخوص الرحلة) لتؤسس ملمحًا جديدًا يختلف عما تواضع عليه مؤلفو النصوص الرحلية في بناء الشخصية المتخيلة المتعددة الأدوار.

إن الظهور المتعدد لتلك الشخصية (شخصية البيت المهجور) خصوصا حين تتعالق مع شخصية الأمير، ألقى بظلال التوجس على شخوص الرحلة، مما جعل المتلقي في مواجهة ضبابية تدفعه لتساؤلات عدة تجاه تلك الشخصية (شخصية الأمير) لم يجد لها إجابة.

وثمة ملمح آخر مفعم بالغرابة تمثل بتجليّات شخصية "الأمير" يكمن في غيابها المفاجئ والسريع؛ فهذا الغياب يبوح بأكثر من معنى، منها: أنها أسهمت باستشراء الشر وبقائه طيلة الرحلة بدلالة تعدد مشاهد المعاناة التي استأثرت بمساحة واسعة من خارطة الرحلة.

ما يمكن قوله: إن الغرابة المتجلية في الصورة الرحلية لم تأت نوعًا من إضفاء الطابع التشويقي فحسب، بل جاءت لتحقق وظيفة فنية تقوم على مصادرة التوقعات القرائية، ففي كل موضع رحلي، تتجلى جملة من التساؤلات لدفع ذاكرة القارئ للتفكير بالمسارات الرحلية والتفاعل البناء في التفكير والتفسير برؤية استشرافية تحاول تلمس أبعاد ما يراه، كما تمده بأدوات وفهم جديدين للتعاطي مع مادة الرحلة.

الخاتمة والنتائج:

من استقراء الصورة الرحلية في رواية "شاهد من إشبيلية..." توصل البحث إلى النتائج الآتية:

- لم تأت الصورة الرحلية وفق الرؤية النمطية المتوقعة التي اعتاد عليها المتلقي في الكثير من النصوص الرحلية حين يبدأ السرد من نقطة الصفر (لحظة الانطلاق الرحلي)، بل تجلت نقطة السرد في تشكيل الصورة الرحلية بدءًا

بلحظة الوصول، حين حطت القافلة ركابها في مكة، لتنتهي بمحطة العودة، أي: أن الصورة أخذت مسارا سرديا أفقيا مرتجعا شبيها بما يُعرف في المصطلحات الرياضية العد التنازلي (الوصول –العودة).

- جاءت الصورة الرحلية على مستوى التشكيل السردي (في الغالب) مرتبة ومتسلسلة وفق مقتضيات الرحلة وبتخطيط مسبق، غير أن هناك صورا مفاجئة كالصورة المستوحاة من حدث الموت التي فُجعت به شخصية الرحلة (موت الأب)؛ فقد شكل منحى آخر لزمن الرحلة المتوقع، مما جعل السرد يتسم بإيقاعية متسارعة وهو ما حد من تفاصيل الصورة الرحلية، فيما البعض الآخر منها (الصور) تشكلت بدافع الفضول الرحلي وحب الاستطلاع كصورة البيت المهجور وإفرازاته الرحلية.
- أسهمت الصورة الرحلية المتخيلة (شخصية البيت المهجور) بتجليات نفسية طاغية وممتدة، فكانت شخصية الرحلة تخوض صراعا صامتا تتقلب على جمره طيلة الرحلة.
- أظهر التحليل أن التوقعات المتسربة من العنوان؛ أن تشكلات الصورة الرحلية ستتنازعها الشخصيتان الماثلتان في العنوان (مالك /نجم الدين) غير أن الملاحظ أن شخصية (نجم الدين) لم تختلف من حيث الدور المنوط بها والحضور الرحلي عن الشخصيات الأخرى المرافقة كشخصية ابن عامر، فقد كانت شخصية (مالك بن غدير الإشبيلي) تمثل الشخصية المحورية فهي من قامت بفعل الارتحال وتولت مهمة السرد، وثمة شخصيات عابرة جاءت عن طريق المصادفة في مسار الرحلة كشخصية عشتار.
- على الرغم من غلبة الطابع المأساوي للصورة الرحلية، فإنها لم تخل من روح المرح في بعض المواقف كتبادل أطراف الحديث بين شخوص الرحلة حول بعض الأطعمة في نجد (كأكل الجراد)، فضلا عن استحضار بعض الصور التي جمعته بلميس النجدية.
- أخذت الصورة الرحلية في تشكلها مسارين، الأول: كان بإملاءات الحركة الرحلية والتنقلات المكانية وفق خط أفقي بدءا بلحظة الوصول والثاني عبر تقنية الاستحضار المتخيل (الفلاش باك) فتجلت صور متعددة تلبي درامية الرحلة بأحداثها.
- اعتمدت الصورة الرحلية في مستوى السرد على تسلسل عناصر القص (الحدث، الزمان، المكان...) ومنطقيتها المتعارف عليها ونموها الطبيعي بحيث تبدأ من نقطة معينة... مما طبع الصورة الرحلية بطابع الوضوح، وهو ما يلحظه القارئ في خارطة الرحلة، إلا أنها لم تخل من الضبابية في بعض الأحيان كالصور المستوحاة من البيت المهجور وبعض الصور

المتسمة بالعنف في الرحلة البحرية، فضلا عن الضبابية التي تجلت في خاتمة الرحلة.

- تجلت جماليات الصورة الرحلية من خلال انفتاح النص الرحلي على بعض الأنواع الأدبية، كالتوظيفات الشعرية الواردة في بعض مشاهد الصورة الرحلية؛ لأنها جاءت لتكشف حالة التوتر المضطرم بداخل الشخصية الرحلية، فضلا عن البوح بحالة انغلاق الواقع الاجتماعي وعدم اكتراثه بمشاعر الناس وأحاسيسها، زد على ذلك أن توظيف الإشارات الحكائية والتراثية المتجلية في سياقات معينة جاءت وفق تقنية فنية تخدم فكرة الصورة وبنائها رحليا بما في ذلك توظيفه لعدد من التقنيات كالصمت والاسترجاع، وهو ما أسهم بتجليات جمالية.
- أظهرت الصورة الرحلية طبيعة الشعوب في أكثر من مستوى دينيا وسياسيا واقتصاديا واجتماعيا وتاريخيا من خلال النماذج(الشخصيات) التي وردت في خارطة الرحلة.

قائمة المصادر والمراجع:

[1] القرآن الكريم
[2] التميمي، منى، شاهد من إشبيلية حكاية مالك بن غدير الإشبيلي وصاحبه نجم الدين، رواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت،2020م.
[3] إبراهيم، محمد، المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج، جريدة الفنون، الكويت، العدد77، مايو،2007م.
[4] أبو الرضا، سعد، الكلمة.. والبناء الدرامي. رؤية نقدية تحليلية مقارنة. دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1981م.
[5] إسلن، مارتن: تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان،1987م.
[6] الإمام، غادة، جاستون باشلار: جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، د. ط، بيروت، 2010م.
[7] ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محيي الدين عبد الحميد ج2، دار الجيل، ط5، 1981م.
[8] ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، 1414/ 492/2.
[9] البردوني، عبد الله، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، ط3، دمشق، 1995م.
[10]البشتاوي، يحيى، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2004م.
[11]برادة، محمد، وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، بيروت , 1981م.
[12]التهامي، محمد، سيميائيات المسرح نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستمولوجي، عالم الفكر(مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت) المجلد 33، العدد الثاني. أكتوبر–ديسمبر 2004م.
[13]ثاني، قدور عبدالله، سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
[14]جبور، عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1984م.

[15]الجبرين، أمينة بنت عبد الرحمن، الصورة السردية في رواية "جرما الترجمان"، دراسات في السارد وتجليات قلق الوجود، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة ذمار، العدد 10، اليمن، 2021م.

[16]حداد. علي، ديوان الطفل في الأدب الشعبي اليمني (دراسة ونصوص) مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة، د. ط، تعز، 2009.

[17]حمداوي، جميل، محمد أنقار رائد مشروع الصورة الروائية في الوطن العربي (https://www.alukah.net/literature_language/0/63948).

[18]حمداوي، جميل، بلاغة الصورة السردية الموسعة أو المشروع النقدي العربي الجديد https://www.alukah.net/literature_language/0/74679)

[19]الحضري، رشيد، وآخرون، الرحلة مغامرة أم مشروع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنسك، الدار البيضاء، المغرب، 2013.

[20]روز، غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف لبنان، 1991م.

[21]ريجيس دوبرى، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق (د.ط. ت).

[22]السرجاني، راغب، الأندلس، قضية الأندلس من الفتح حتى السقوط، دار اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، ط1، القاهرة، 2011.

[23]شرايطية، إبراهيم، سلطان الأنا وسلطة الآخر في رحلة ابن جبير، مجلة الأثر، جامعة القيروان، تونس، العدد:30، جوان،2018.

[24]صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث المركز الثقافي العربي، (د. ط) المغرب، 1994م.

[25]عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط1، دار الآداب،1992م.

[26]علي، عواد، غواية المتخيل . مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 1997م.

[27]العبد، محمد، العبارة والإشارة . دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2007م.

[28]عبد الوهاب، شكري، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، د. ط، الإسكندرية 2007م.

[29]العميدي، حيدر جواد كاظم، جماليات السنوغرافيافي الفضاءات المفتوحة . شواطئ الجنوح أنموذجا، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج4، ع1، جامعة بابل، العراق، 30يونيو/حزيران 2014م.

[30]علي، فاضل عبد الواحد، *عشتار ومأساة تموز*، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1999م.

[31]مقنين، سفيان، صورة الأنا والآخر في رحلة "جزائري في الأندلس رحلة إلى الفردوس الموجود، ط2، الجزائر، 2019م.

[32]ماجارشاك، دافيد، فن المسرح . بحث تمهيدي عن منهج ستانسلافسكي، تر: لويس يقطر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. د. ط، القاهرة، 1998م.

[33]المظفر، الشيخ محمد رضا، المنطق، دار التعارف للمطبوعات، د. ط، بغداد، 1982.

[34]المقالح، عبد العزيز الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، دار العودة، ط1، بيروت، 1974م.

[35]نندا، سوامي براما، الصمت كرياضة روحية، ترجمة: عبد الوهاب المقالح، الهيئة العامة للكتاب، د. ط، صنعاء، 2001.

[36]ناصف، مصطفى، نظرية التأويل، النادي الأدبي، ط1، جدة،2000م.

[37]ونوس، سعد الله، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس الملوك جابر، الدار اللبنانية، د. ط، بيروت، 1978.